

COLOQUIO INTERNACIONAL



EL RENACIMIENTO
ITALIANO DESDE
AMÉRICA LATINA



El Renacimiento italiano desde América Latina

El Renacimiento italiano desde América Latina

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas

México 2018

Director: Iván Ruiz

Secretaria Académica: Riánsares Lozano de la Pola

Coordinador de Publicaciones: Jaime Soler Frost

El coloquio internacional *El Renacimiento italiano desde América Latina* se realizó con el apoyo de Villa I Tatti, The Harvard University Center For Italian Renaissance Studies.

Primera edición: 2018



D. R. © 2018 Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Mario de la Cueva, Zona Cultural Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 04510

ISBN Impreso 978-607-30-1222-5

ISBN Epub 978-607-30-1218-8

Impreso y hecho en México

Contenido

Introducción

Clara Bargellini y Patricia Díaz Cayeros

I

El artista indígena y su encuentro con el Renacimiento

Barbara E. Mundy

De árboles torcidos y huertos cuatripartitas. El jardín florido en el arte indocristiano del siglo XVI

Berenice Alcántara Rojas

La tradición lingüística del Renacimiento y el conocimiento de las lenguas indígenas mesoamericanas. Siglos XVI al XVIII

Adriana Álvarez Sánchez

Contactos tangenciales entre la escultura en cartapesta y la de papelón y caña de maíz

Pablo F. Amador Marrero

Teorías e prácticas artísticas: do Maneirismo italiano ao Vice-reinado do Peru

Alexandre Ragazzi

II

El gran martirio de Japón en la catedral de Cuernavaca: los caminos del arte renacentista jesuítico

Rie Arimura

Retóricas de la artificiosa naturaleza. Estéticas del Renacimiento tardío en las imágenes portentosas de la Historica relacion del Reyno de Chile, de Alonso de Ovalle

Sandra Accatino

A recepção da tradição emblemática renascentista na América Latina: O caso das Missões Jesuíticas na Amazônia

Renata Maria de Almeida Martins

“Visio circulariter-visio angulariter”: modelos de visión y reflexión en Nicolás de Cusa y Sor Juana Inés de la Cruz

Linda Báez Rubí

III

Arquitectos y poetas en la Ciudad de México. Las pervivencias de Leon Battista Alberti a finales del siglo XVII

Cristina Ratto

Trocas e interseções na iconografia dos indígenas americanos em François Desprez e Cesare Vecellio

Larissa Sousa de Carvalho

La Inquisición de Lima y la censura de libros: el caso de El cortesano, de Castiglione

Pedro M. Guibovich Pérez

Usos simbólicos del locus italiano en la cultura polémica del hebraísmo cristiano en el mundo ibérico transatlántico

Jesús de Prado Plumed

IV

Del sphaeristerium griego y el harpasto romano al ulamaliztli nahua

Emilie Carreón Blaine y Jairzinho Panqueba Cifuentes

Barbarie europea y americana. Textos e imágenes de un debate transatlántico

Nicolás Kwiatkowski

Pico en el trópico. Cómo se estudia la filosofía del Renacimiento en América Latina

Ernesto Priani Saisó

Una nueva historia para un nuevo mundo: los modelos historiográficos entre Italia y Nueva España

Martín F. Ríos Saloma

Lionello Venturi e Oswald de Andrade: um encontro entre o primitivo e o canibal

Fernanda Marinho

Introducción

Clara Bargellini y Patricia Díaz Cayeros

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El *Renacimiento*, definido como un conjunto de ideas y hechos que constituyen las manifestaciones culturales de un periodo de la historia europea, siempre ha representado un problema al tratar de conjugarse con explicaciones del desarrollo del arte y de las culturas de América Latina. Resulta muy complicado caracterizar las producciones culturales en América después de la conquista europea, y los argumentos propuestos para entender su desarrollo. Es decir, es un problema historiográfico explicar los hechos y las artes americanas del siglo xvi y posteriores.

Un ejemplo de la problemática se manifestó en los textos y planteamientos del catálogo de la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*¹ del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940. Manuel Toussaint, entonces director del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y máxima autoridad sobre arte novohispano, fue autor de las explicaciones acerca del arte “colonial”. Con seguridad, tenía en mente a un público con poco conocimiento de la historia y del arte de México, pero más allá de que sus lectores entendieran sus ideas, los vocablos que utilizó para definir las expresiones artísticas entrañaron problemas mayores. Tuvo que recurrir a los que se tenían a la mano en ese momento: “medieval” para la primera parte del siglo xvi, y “Renacimiento” para una sociedad distinta “que ha abandonado ya las armas para dedicarse a la agricultura y a la labor de las minas”. En su texto, y también en el esquema al final del libro,

complicó un poco su presentación con términos de la historia del arte español, como “mudéjar” y “plateresco”. De cualquier modo, hoy en día no podemos dejar de experimentar incomodidad al leer esas palabras, que definen las artes americanas como manifestaciones de periodos histórico-artísticos o histórico-sociales europeos, y que, además, idealizan lo renacentista como evidencia de una sociedad pacífica.

No cabe duda, por otra parte, de que el “descubrimiento” y la colonización de América se debió a fenómenos europeos de gran trascendencia para la historia mundial y que esos fenómenos son renacentistas: la recuperación de conocimientos de todo tipo en la Antigüedad grecorromana y una vuelta decidida hacia el estudio de la naturaleza y el ejercicio de la razón. Por eso, el Renacimiento europeo del siglo xvi sigue siendo una realidad a estudiar para los americanistas. Al mismo tiempo, en la actualidad hay un creciente interés por examinar el Renacimiento en conjunto y en paralelo con los sucesos en otros continentes. De hecho, acercarse al Renacimiento como una realidad que no puede comprenderse únicamente examinando sus orígenes y manifestaciones en Europa es una aproximación que ensayó Aby Warburg cuando, a finales del siglo xix, se encaminó hacia América del Norte. No se debe ignorar tampoco que los procesos y productos europeos del Renacimiento, incluyendo los que ahora definimos como artísticos, llegaron a América y se desarrollaron en múltiples direcciones en el Nuevo Mundo, y que dichos intercambios culturales sucedieron también en sentido inverso. En ellos hubo la participación tanto de europeos como de pueblos originarios, y en combinaciones muy diferentes en distintos lugares de América y Europa a lo largo de tres siglos —esto último sólo si nos limitamos a las centurias bajo dominio español y portugués—. En otras palabras, el descubrimiento de América es un evento, en muchas etapas y diversos registros, del Renacimiento europeo. Lo que ocurrió des-

pués fue algo distinto y más complejo: el inicio de la globalización.

La experiencia de América no solamente marcó directrices en algunos de los primeros estudiosos del Renacimiento italiano para repensar este campo de estudio desde un punto de vista que conjugó lo histórico-artístico con lo arqueológico, antropológico y etnográfico. Cada vez resultan más patentes, y se exploran con mayor profundidad, los temas en los que América es un eslabón indispensable para entender a cabalidad los procesos europeos. Tal es el caso, por ejemplo, de las transformaciones experimentadas en la pintura y la industria textil italiana durante el siglo xvi gracias a la domesticación precolombina de la grana cochinilla. Su empleo, además de seducir a numerosos pintores, entre ellos Tiziano, le dio un nuevo brío a la producción de colorantes y pigmentos laca florentinos. No es mera casualidad que se tratara de uno de los primeros insectos que pasaron bajo la lupa del microscopio en el siglo xvii.

En este sentido, no sorprende que la mayoría de los estudios sobre el Renacimiento vinculados con América Latina se ha centrado en el análisis de cómo los europeos imaginaron, concibieron y cambiaron su visión del mundo a raíz de su contacto con el nuevo continente, que se les presentaba como un inmenso territorio de geografías, civilizaciones y objetos para ellos inéditos. Por ello, del 22 al 24 de abril de 2015 tuvo lugar un congreso internacional en la ciudad de Oaxaca (México) con el objetivo de examinar el Renacimiento italiano desde perspectivas latinoamericanas. Con excepción de un texto, se expusieron miradas de estudiosos que en la actualidad trabajan en América Latina y cuya especialidad no es el Renacimiento italiano. Sin embargo, sus investigaciones los han obligado a involucrarse en el tema. Esto explica que, aunque no forzosamente se expliciten, las nociones sobre el Renacimiento parezcan tan diversas: para algunos se trata de la lectura erudita directa o del uso de

modelos visuales concretos sin intermediarios, mientras que otros muestran el panorama de artistas y autores locales que absorbieron estos modelos de manera indirecta y los transformaron. De hecho, no hay una preocupación por definir el Renacimiento sino por revelar cómo ese periodo histórico-artístico, o los estudios sobre él, impactaron en América. La convocatoria fue lanzada por el IIE de la UNAM y el Centro para los Estudios del Renacimiento Italiano de la Universidad de Harvard, mejor conocido como Villa I Tatti. Muy a tono con los ideales que en 1956 expresara Bernard Berenson para esta institución, creada a partir de la donación de su propio patrimonio, los textos en su conjunto reflejan el interés del coloquio por rebasar fronteras disciplinarias y conjugar el estudio de las artes con las letras, la ciencia y la tecnología, la filosofía, la historia y la religión.

El origen de los dieciocho ensayos que abarcan esta colección se remonta a dicho congreso, en donde se presentaron acercamientos a algunas de las manifestaciones artísticas e históricas de lo que hoy llamamos América Latina. Van desde objetos y fenómenos de la época de los primeros contactos hasta el impacto del Renacimiento italiano en la cultura latinoamericana de la época moderna. La recopilación está organizada en cuatro secciones. La primera (integrada por los ensayos de Barbara Mundy, Berenice Alcántara, Adriana Álvarez, Pablo Amador y Alexandre Ragazzi) se ubica en el siglo xvi y versa sobre las maneras en que objetos y prácticas ligados al Renacimiento fueron recibidos en la Nueva España y en el virreinato del Perú. Mientras que para las primeras tres autoras el componente indígena se encuentra en el centro de la discusión, los últimos dos se enfocan en tradiciones, técnicas, autores y formas de trabajo europeos. En este primer bloque resulta sugerente comparar la producción de los artistas nativos, formados en América, con aquella de los adiestrados en Europa y que al llegar al Nuevo Mundo exhiben, o no, la apropiación de experiencias nuevas.

En el siguiente apartado (Rie Arimura, Sandra Accattino, Renata de Almeida y Linda Báez) el hilo conductor lo constituyen los jesuitas. Sus interacciones con el mundo americano se reflejan en ejemplos puntuales que permiten establecer relaciones globales que, a primera vista, no siempre resultarían obvias. En el tercero (Cristina Ratto, Larissa Sousa, Pedro Guibovich y Jesús de Prado), en cambio, se indagan fenómenos, géneros, o textos paradigmáticos del Renacimiento que tuvieron amplio alcance, como el hebraísmo cristiano, el alabado Alberti y la condena que recibió un autor como Castiglione. También se examinan libros de vestimentas, un género renacentista bien conocido que sigue dando sorpresas. La última sección (Emilie Carreón y Jairzinho Panqueba, Nicolás Kwiatkowski, Ernesto Priani, Martín Ríos y Fernanda Marinho) la conforma una serie de miradas historiográficas ya sea en torno al juego de pelota prehispánico, a la filosofía renacentista en América, a la historia del Nuevo Mundo o al “salvaje” americano.

I

En “El artista indígena y su encuentro con el Renacimiento”, Barbara Mundy plantea que, en el siglo xvi novohispano, el público más importante para los objetos del Renacimiento fueron los artistas indígenas. A tono con el abordaje que ha prevalecido en las últimas tres o cuatro décadas, no los considera receptores pasivos, ni una tabla rasa para las ideas europeas. Expone cómo fabricaron objetos que conllevaban sus reflexiones sobre el Renacimiento y que permitieron difundirlas. Pone énfasis en que las ideas se transmitieron sobre todo a través de objetos, y esboza una tipología de la recepción indígena del Renacimiento, indisolublemente ligada a la transmisión de formas concretas.

Berenice Alcántara, en “De árboles torcidos y huertos cuatripartitas. El jardín florido en el arte indocristiano del siglo xvi”, se acerca a un conjunto de obras que fueron elaboradas para

promover creencias, prácticas y formas de vida cristianas entre los pueblos indígenas de habla náhuatl. Su propuesta es mirar estas obras como el fruto de un ambiente de producción *indocristiano* (neologismo acuñado en 1978 por Constantino Reyes Valerio), en el cual se desarrolló el quehacer de frailes e intelectuales y artistas indígenas. Se centra en el tema del “jardín”, como un punto de confluencia de imágenes y nociones cristianas y mesoamericanas. A partir del análisis de la pintura mural del sotocoro del templo del conjunto conventual agustino de Tlayacapan (Morelos, México), dialoga con otras obras en las que también se evidencia el tópico del “jardín florido”, como el claustro de Malinalco (Estado de México, México), y con los cantos en lengua náhuatl que se encuentran en la *Psalmodia christiana*, compuesta por fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores indígenas.

Por su parte, en “La tradición lingüística del Renacimiento y el conocimiento de las lenguas indígenas mesoamericanas. Siglos xvi al xviii”, Adriana Álvarez se enfoca en cómo las lenguas indígenas fueron estudiadas en el pasado, examinando los escritos de frailes que las aprendieron y describieron. Evidencia que es posible encontrar elementos renacentistas —por ejemplo los principios humanistas en favor de las lenguas vernáculas europeas o el conocimiento especializado de la gramática y la retórica latinas— en las obras sobre lenguas mesoamericanas de la época colonial, como el náhuatl, el otomí y el cakchiquel (lengua maya). También se incluyen algunos casos de lenguas del sur de América, como el puquina o el quechua. De este modo, expone la manera en que la teoría renacentista de la lengua fue utilizada para registrar y construir el conocimiento lingüístico en América.

En los siguientes dos ensayos, la mirada se dirige a las tradiciones artísticas originadas y bien arraigadas en Italia cuya relación con obra americana no ha sido suficientemente subrayada.

Ya sea que se trate de la traslación hacia América del empleo de bocetos escultóricos para la producción de obras pictóricas o de los vínculos, a través de España, de un tipo de escultura ligera italiana renacentista por lo común desdeñada en los estudios del Renacimiento italiano. Los autores muestran los distintos devenires que estas inserciones tuvieron en América. En “Contactos tangenciales entre la escultura en cartapesta y la de pape-lón y caña de maíz”, Pablo Amador explora la vinculación ma-terial y técnica entre la escultura ligera novohispana (es decir, los famosos crucificados ligeros en caña de maíz) y la cartapesta italiana desde una perspectiva global. Para ello, se inserta de lleno en el campo de la materialidad y de la tecnología cons-tructiva, ámbito que ha tenido grandes avances en los últimos años. Asimismo, su texto constituye una aportación para el te-rreno de la escultura novohispana, en donde con frecuencia se desconoce a los autores de obras que han pervivido. En cambio, en “Teorias e prácticas artísticas: do Maneirismo italiano ao Vi-ce-reinado do Peru” Alexandre Ragazzi analiza el tema de la transferencia y recepción de “modelos” artísticos europeos para la pintura en la América hispánica a fines del siglo xvi. Consi-dera que los historiadores del arte, en general, se han enfocado en la circulación de pinturas y grabados y no tanto en el empleo de modelos plásticos tridimensionales, una práctica que se dise-minó desde Italia hacia España y, quizá, también hacia Améri-ca. Para ello se interesa en el artista italiano Matteo Pérez de Alesio —quien ejerció la actividad de pintor en Italia, Malta, España y el virreinato del Perú— para entender las expectativas de los europeos y cuáles fueron los resultados efectivamente ob-tenidos en la práctica artística en América. Resulta interesante preguntarse por los elementos que distinguen a las obras realiza-das en Europa por este pintor italiano y aquellas atribuidas a su círculo artístico en el virreinato del Perú para caracterizar aque-llo que se desarrolló localmente e identificar los límites impues-

tos por los propios modelos europeos cuando un artista los aprendió de primera mano y compararlo con el caso de transmisión anterior.

Frente a este primer grupo de textos uno se cuestiona acerca de las diferencias entre pintores que habitan un mismo espacio pero se han formado en tradiciones artísticas distintas. Respecto a los extranjeros, ¿qué tanto impactó en sus obras la experiencia vivida?, y, en el caso de los locales o nativos americanos, ¿cuáles fueron sus aportaciones?

II

En “*El gran martirio de Japón* en la catedral de Cuernavaca: los caminos del arte renacentista jesuítico” Rie Arimura va más allá de la comprensión tradicional de las rutas europeas a través del Atlántico para las transmisiones artísticas con el Nuevo Mundo y aborda la vía del Pacífico. Una gran parte de los estudios sobre los intercambios artísticos entre las dos orillas del Pacífico se ha concentrado en la circulación e influencia de objetos artísticos procedentes de Asia en América, por ejemplo trabajos de marfil, laca, incrustación de concha, cerámica y biombo. La autora, por el contrario, retoma otros enfoques e indaga las semejanzas compositivas entre dos obras elaboradas en el círculo de la escuela de pintura jesuítica fundada en Japón y Macao: *El gran martirio de Japón de 1619* y *El gran martirio de Japón de 1622*, en la iglesia de Il Gesù, en Roma, y los detalles de la pintura mural *El gran martirio de Japón de 1597*, ubicada en la nave del extemplo franciscano de la Asunción (hoy catedral) de Cuernavaca, en el estado de Morelos, México. A la fecha, no se había ahondado en su posible vínculo con las obras creadas en la *schola pictorum* fundada por el jesuita Giovanni Nicolao en Japón a mediados de la década de 1580 y trasladada a Macao, China, debido a la prohibición cristiana promulgada por el shogunato Tokugawa en 1614. La Compañía de Jesús fue la úni-

ca institución católica en establecer oficialmente una enseñanza sistemática de las técnicas occidentales de pintura y grabado en Asia. Incluso, esta escuela jesuítica tuvo importancia no sólo para la misión de Japón, sino también para la de China. Por lo tanto, la autora argumenta que no es descabellado suponer que los pintores nativos formados en el ámbito jesuítico contribuyeran al registro visual de distintos martirios que hubo en Nagasaki; y posteriormente los pintores novohispanos aprovecharan algunas de esas fuentes gráficas al componer los murales de la nave de la catedral de Cuernavaca.

Sandra Accatino, en “Retóricas de la artificiosa naturaleza. Estéticas del Renacimiento tardío en las imágenes portentosas de la *Historica relacion del Reyno de Chile*, de Alonso de Ovalle”, investiga algunas de las estrategias discursivas que el sacerdote jesuita chileno utilizó en el libro que publicó en Roma en 1646, en castellano e italiano. Entre los objetivos de la publicación se encontraba dar a conocer a Chile en Europa para conseguir renovados apoyos y el envío de una nueva dotación de misioneros. Se trata de una obra relevante, aunque no muy conocida. El artículo se centra en las vívidas descripciones que Ovalle hace de dos imágenes prodigiosas inscritas en un monte rocoso y en un árbol. Las relaciona a partir de precisas referencias a las técnicas y al imaginario artístico del Renacimiento tardío. Presenta obras de arte que sus lectores podían ver junto a las exóticas piezas traídas desde América en los gabinetes de curiosidades o *Wunderkammern*. Al describir sus formas como confusas e inacabadas, Ovalle hace confluir en ellas la visualidad de las imágenes de la divinidad no producidas por la mano del hombre, en un momento en que la presencia en América de los portentos naturales y de estas imágenes era interpretada como testimonio de la intervención divina en la conquista católica del continente. Citadas en libros de notables autores jesuitas, como Athanasius Kircher y Juan Eusebio Nieremberg, y en el más im-

portante tratado barroco español, *El Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), de Antonio Palomino, las descripciones de los prodigios naturales de Alonso de Ovalle nos conducen a uno de los principales nudos del debate sobre las imágenes tras la Contrarreforma, en el que convergen reliquias, portentos e imágenes artísticas, y aportan una mirada a la forma en que el arte tardorrenacentista fue percibido tanto en Europa como en América.

En “A recepção da tradição emblemática renascentista na América Latina: O caso das Missões Jesuíticas na Amazônia”, Renata Maria de Almeida explora la actuación de la Compañía de Jesús, inaugurada en la América portuguesa en 1549 en São Vicente y Salvador da Bahia. En la segunda década del siglo xvii se establecieron misiones en el norte de Brasil, en la región amazónica, con importantes colegios como los de Nossa Senhora da Luz en São Luís do Maranhão, o de Santo Alexandre en Belém do Pará y la Casa-Colégio da Madre de Deus en Vigia, también en Pará (a 80 km de distancia de Belém). Después de muchos conflictos, a fines del siglo xvii inició un periodo muy próspero hasta 1759, cuando la orden fue expulsada de los territorios portugueses de América. La actuación artística de la Compañía en las amazonas se caracterizó por tener un fuerte vínculo tanto con las tradiciones indígenas como con las europeas traídas por los misioneros. Las obras pictóricas y escultóricas que se conservan revelan modelos europeos ejecutados casi siempre por artistas locales. Por ello, la autora orienta su estudio al uso de la emblemática, la cual evidencia fuertes intercambios artísticos entre Europa y la Amazonia logrados a través de las bibliotecas, colegios y misiones de los jesuitas. Su texto puede dialogar con los dos siguientes, pues muestran los diferentes públicos y usos de la arquitectura, de los géneros literarios y de las audiencias en América.

Por último, en “*Visio circulariter-visio angulariter*: modelos de visión y reflexión en Nicolás de Cusa y Sor Juana Inés de la Cruz”, Linda Báez aborda el breve tratado de Alberti sobre los principales elementos geométricos instaurativos de la pintura que formó parte de la biblioteca del cardenal alemán Nicolás de Cusa. Le interesa la revaloración y difusión de un renacimiento de las matemáticas a partir del empleo de la geometría euclídea en diversos campos del conocimiento, lo que impulsó el desarrollo de aparatos y dispositivos de medición en los terrenos de la óptica, la ingeniería y la arquitectura, entre otros. Revisa el *Opticorum libri*, del jesuita Francisco de Aguilón, publicado en Amberes en 1613, porque circuló en la Nueva España. Considera que Sor Juana pudo tenerlo entre sus manos, lo cual habría alimentado su reflexión en torno al problema de la visión humana respecto de la visión divina y su conocimiento. Propone que la monja jerónima retomó reflexiones teológicas de los *ludici mathematici* del cardenal Nicolás de Cusa en un siglo dominado fuertemente por la problemática óptico-visual de la indagación de los cielos y de una *curiositas* astronómica que libraría sus batallas en el campo de una ciencia católica que dirigiría sus esfuerzos a la interpretación moral y alegórica de la experimentación empírica en una interesante coexistencia de aplicación técnica e interpretación religiosa.

III

En “Arquitectos y poetas en la Ciudad de México. Las pervivencias de Leon Battista Alberti a finales del siglo xvii”, Cristina Ratto rastrea la vigencia y las múltiples lecturas de *De re aedificatoria* —el tratado de Alberti sobre el arte de edificar— desde mediados del siglo xvii en Nueva España, no sólo a través de los inventarios de las bibliotecas de algunos arquitectos o en los embarques de libros, sino también del análisis de los edificios y, especialmente, de la amplia difusión de las “relaciones de

fiestas”. En estos impresos, las más connotadas figuras de las letras novohispanas celebraron la dedicación de algunas iglesias con obras destinadas a exaltar el orgullo cívico mediante la *ekphrasis* poética —género literario de tradición clásica centrado en la descripción. En estos ejercicios literarios demostraron un gran dominio del *comentario arquitectónico*, indicio inequívoco de la recepción de la teoría de Alberti y de la comprensión de sus intenciones. En particular, la indagación en torno a la pervivencia de aquellas ideas ofrece nuevos ángulos de observación sobre la arquitectura de la capital virreinal y permite descubrir la relevancia de algunos edificios. Desde esta perspectiva —que explora las posibilidades de un acercamiento al “ojo de la época”— se percibe en qué medida los sentidos de una obra surgen en las experiencias de sus observadores. Así, en la interpretación conjunta de los edificios y los textos sobre los edificios, la autora ve posible recuperar ciertos rasgos fundamentales de la cultura novohispana. Considera que ahí emergen los modos y criterios de apreciación artística prevalecientes, y a través de ellos se dibuja la estructura de la sociedad virreinal y su funcionamiento. Por medio del estudio del edificio y de su elogio poético, observa tanto la vigencia de la obra de Alberti —y, sobre todo, la precisión con que éste fue leído e interpretado—, como la importancia que los conventos de monjas tuvieron para la arquitectura de la Ciudad de México. También se vislumbra la trama de relaciones que unían el poder civil y el religioso, los vínculos de las monjas con la elite del comercio novohispano y, en concreto, los nexos entre arquitectos y poetas, es decir, se exploran los lazos entre artes visuales y cultura letrada.

“Trocas e interseções na iconografia dos indígenas americanos em François Desprez e Cesare Vecellio”, de Larissa Sousa, tiene el objetivo de comparar las representaciones que se hacen de las figuras amerindias en dos libros pertenecientes a un nuevo género artístico literario nacido en la segunda mitad del siglo

xvi: *Recueil de la diuersité des habits...* (París, 1562), de François Desprez, y *Habiti antichi et moderni...* (Venecia, 1598), de Cesare Vecellio. Dicho género se distinguió por representar los trajes, vestuario o vestimenta del mundo al público europeo. De este modo, se incorporan al panorama mundial las figuras de los “salvajes” de América, criaturas híbridas, entre simios y cíclopes, además de los personajes nativos de Brasil, Perú, México, Florida y Virginia. La autora confronta las publicaciones y reflexiona acerca de las representaciones de las características físicas y simbólicas de los amerindios de acuerdo con el ámbito general de cada autor. Estos libros de vestuario del siglo xvi son importantes testimonios de una época con códigos y contenidos que no se limitan a la mera descripción de las vestimentas; evidencian la reacción frente al encuentro entre culturas distintas, la intersección, la diversidad.

Pedro Guibovich, en “La Inquisición de Lima y la censura de libros: el caso de *El cortesano*, de Castiglione” presenta al calificador agustino Juan de Almaraz, y específicamente la censura que redactó del célebre libro de Baltasar de Castiglione, *El cortesano*. Mediante el estudio de este caso, el autor reconstruye el funcionamiento de la censura inquisitorial en Perú y analiza los postulados ideológicos e históricos que sustentaron el dictamen de Almaraz. Establecida en 1570 en Lima, la Inquisición tenía como principal misión perseguir la disidencia religiosa y moral en el seno de la sociedad colonial; para ello se sirvió de varios mecanismos, uno de los cuales fue la censura de libros. La prohibición de que circularan aquellos textos considerados contrarios a los postulados ideológicos que defendía la Inquisición fue una tarea que periódicamente recomendaba a sus agentes: los calificadores.

En “Usos simbólicos del *locus* italiano en la cultura polémica del hebraísmo cristiano en el mundo ibérico transatlántico”, Jesús de Prado se centra en el hebraísmo cristiano: corriente filo-

lógica y exegética desarrollada en Europa occidental entre la plena y la baja Edad Media y el siglo XVIII, la cual permitió que el pensamiento cristiano se beneficiara de la sabiduría judía, en particular de la filología bíblica hebrea y la exégesis rabínica, así como de la variante de la cábala llamada cábala cristiana. En todas estas variedades del hebraísmo cristiano Italia jugó un papel cardinal en la última etapa de su largo renacimiento en autores como Pico della Mirandola. Otros personajes fundamentales estuvieron en Roma en la Edad Moderna, un momento en que no existían prácticamente comunidades judías legalmente constituidas en suelo europeo. Este trabajo analiza cómo Italia representó un lugar tan simbólico (*locus*) como real para el desarrollo del hebraísmo de impronta ibérica. Se concentra en el uso de la erudición hebrea, haciendo hincapié en lo ocurrido en el ámbito ibérico y en los territorios americanos.

IV

En “Del *sphaeristerium* griego y el *harpasto* romano al *ulama-liztli* nahua”, Emilie Carreón y Jairzinho Panqueba colocan el tema de los juegos de pelota en una historia de larga data. Exponen la manera en que los preceptos visuales ligados a los juegos europeos determinaron lo que en la actualidad se sabe del juego mesoamericano, que no ha dejado de ser figurado a partir de una tradición occidental, la cual recoge muchas de las nociones tempranamente forjadas sobre él y que están vinculadas con los juegos en la Europa del Renacimiento. Su *corpus* de imágenes del juego de pelota mesoamericano va de finales del siglo XVI a mediados del XX y muestra que el Occidente trasladó al juego mesoamericano convenciones e ideas propias de sus juegos de pelota, el *jeu de paume* y el *calcio*. De manera paradójica, la mayoría de los estudios en torno al Renacimiento respecto a América Latina ha dejado de lado el impacto del Renacimiento italiano y de sus juegos en el debate historiográfico sobre los

juegos americanos, singularmente el juego de pelota mesoamericano que se practicaba en México y Guatemala antes de la llegada de los europeos, nombrado *ulama*, *pok ta pok* o *chajchaay*.

En una línea similar, “Barbarie europea y americana. Textos e imágenes de un debate transatlántico”, de Nicolás Kwiattkowski, se encarga de historiar las representaciones de pueblos recién conocidos. En este caso, a la larga, los americanos aparecen como bárbaros y en un contexto geográfico amplio. En efecto, desde la llegada de los hombres del Viejo Mundo a América, se intentó integrar a los pueblos antes desconocidos para los europeos en los saberes hasta entonces imperantes en cuanto a la historia humana. Esto significó, por un lado, la identificación de los americanos con pueblos del pasado del Viejo Continente, fueran bárbaros o salvajes, y, por el otro lado, de manera excepcional, una reformulación de las ideas respecto del propio pasado europeo. El proceso no quedó restringido únicamente a los usos europeos, que han sido muy frecuentados por la historiografía. Esas ideas y la multitud de imágenes impresas de Stradano y De Bry en adelante fueron apropiadas, transformadas y adaptadas por americanos, o por europeos en América, tanto en textos como en imágenes. Tales usos implicaron en algunos casos afianzar esas concepciones, renacentistas en un sentido extenso, y en otros cuestionarlas y responder a ellas, como prueban autores tan diversos como el Inca Garcilaso, Clavigero y Landívar. Además, a decir del autor, conllevan una actitud renacentista respecto del problema: la aspiración, no siempre concretada ni genuina, de construir un conocimiento certero y secular a partir de una recuperación del saber antiguo y moderno.

Un planteamiento historiográfico más acotado en el tiempo lo presenta Ernesto Priani, quien se pregunta por los momentos y las razones que llevaron a iniciar y a desarrollar el estudio de la filosofía del Renacimiento en español, en América Latina. En “Pico en el trópico. Cómo se estudia la filosofía del Renaci-

miento en América Latina” discute su recepción contemporánea y busca explicar por qué esos estudios comenzaron en un momento determinado y se han desarrollado como lo han hecho. La historia del estudio de la filosofía del Renacimiento en América Latina trata de entender cómo éste nace en el siglo xx latinoamericano, se desenvuelve y, de muchas maneras, afecta la visión de la conquista y de América que los propios latinoamericanos desplegaron. El texto revisa traducciones y estudios en distintos países del continente, así como en España por la influencia que, principalmente en la segunda mitad del siglo xx, han ejercido sobre la academia latinoamericana. Dado que América fue descubierta y conquistada durante el Renacimiento, su estudio también es significativo para la mejor comprensión de ciertas ideas que llegaron a América con los conquistadores y después ayudaron a formar el pensamiento americano.

Uno de los pilares sobre los que se legitimó el proceso de consolidación de la monarquía castellana y la construcción de la monarquía católica fue el discurso histórico. En “Una nueva historia para un nuevo mundo: los modelos historiográficos entre Italia y Nueva España”, Martín Ríos se interesa en responder de qué modo las crónicas de Indias reflejaron o imitaron los modelos de la historiografía generada en Italia y España entre los siglos xv y xvi. La historiografía de finales del siglo xv y principios del xvi elaborada en Castilla bebió de las tradiciones locales previas, que hundían sus raíces en el siglo xiii. También absorbió influencias italianas y sus modelos retóricos y humanistas. Este trabajo busca un mayor entendimiento del proceso de proyección y trasvase de los valores culturales propios del Renacimiento europeo sobre los espacios americanos al profundizar en el análisis de los debates intelectuales en torno a las distintas formas de concebir el pasado y la escritura de la historia en la modernidad temprana. Para los humanistas del Renacimiento, la historia fue proveedora de ejemplos para el gobierno

de la República. Debía ser, asimismo, una fuente de conocimiento, pero ya no sobre Dios y los designios de la Providencia, sino sobre las acciones de los grandes hombres. El autor muestra que examinar el Renacimiento italiano desde América Latina representa una magnífica ocasión para reflexionar acerca de la manera en que los modelos políticos, económicos, sociales, militares, religiosos, culturales y artísticos propios del ámbito mediterráneo fueron proyectados sobre el Nuevo Mundo. Considera que sólo desde una perspectiva de largo alcance que tome en consideración escalas de análisis local, regional e internacional, es posible plantear nuevas preguntas en torno al proceso de reconocimiento, conquista y colonización de América y la transferencia de modelos, instituciones, saberes y personas entre las dos orillas del Atlántico.

El volumen cierra con Fernanda Marinho y su ensayo “Lionello Venturi e Oswald de Andrade: um encontro entre o primitivo e o canibal”. Venturi, crítico e historiador del arte italiano, publicó en 1926 un libro dedicado a los maestros “primitivos” italianos del Trecento y Quattrocento y sus vínculos con el arte moderno. Dos años después, el escritor brasileño Oswald de Andrade publicó un manifiesto fundamental para el movimiento modernista del siglo xx. Mientras que el primero abogaba por una historia del arte antivasariana y, por ende, anti-clásica, el segundo promovía la figura del caníbal como representante de la “brasilidad” a través de la alteridad cultural. Así, se concluye con el encuentro entre lo primitivo venturiano y lo caníbal oswaldiano, con el fin de comprender el interés de ambos proyectos modernos por orientar las directrices clásicas de la historia del arte y de la cultura.

El artista indígena y su encuentro con el Renacimiento

Barbara E. Mundy

Fordham University

Según se evidencia en los ensayos de este volumen, el Renacimiento italiano no fue un fenómeno restringido a Italia; su alcance hasta América Latina nos muestra el poder y la perdurabilidad de los conceptos renacentistas. ¿Cómo definir el Renacimiento? En 1860, Jacob Burckhardt lo describió en su obra fundamental, *La cultura del Renacimiento en Italia*, como un fenómeno italiano caracterizado por dos elementos. Primero, fue un renacimiento de la Antigüedad: “la Antigüedad grecorromana, que con tal vigor penetraría toda la vida de Italia a partir del xiv, como fuente y soporte de cultura, como meta e ideal de la existencia”. Segundo, estuvo marcado por un nuevo individualismo: “es un velo que levanta el viento de los cambios por vez primera en Italia; pues allí se despierta una forma nueva y objetiva de observar y tratar el estado y en general las cosas de este mundo; y a su lado, y con el mismo ímpetu, se levanta también lo *subjetivo*, de modo que el hombre se convierte en *individuo* provisto de un espíritu y se reconoce a sí mismo como tal”.² Aunque las ideas de Burckhardt han sido criticadas y revisadas por generaciones de investigadores posteriores, permanecen dos conceptos centrales relevantes para el tema de este ensayo. En el caso de la práctica artística, el Renacimiento significó un énfasis en nuevos códigos visuales, en particular el interés por la perspectiva y el naturalismo mimético, y la aparición de nuevas categorías sociales, por ejemplo, el artista concebido como un genio creativo e individual. De los artistas, Burckhardt escribió: “en la Italia del Renacimiento, encontramos a artistas que lograron realmente crear algo nuevo, y a su manera, perfecto, en una gran variedad de campos, y que aun como hombres dejaron tras de sí impresiones memorables”.³ Parte de la “impresión memorable” de los

artistas fue creada por la nueva forma de la biografía artística, inaugurada por Giorgio Vasari, cuyo *Le Vite dei più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1550) determinó la importancia fundamental del artista en cuanto genio creativo.

El Renacimiento coincidió con la expansión del Imperio lusoespañol en las Américas. La apertura de otras rutas comerciales marítimas vinculó regiones geográficas y mercados antes aislados, y la evangelización católica llegó a poblaciones “paganas”. Estas coincidencias permitieron un alcance global a muchas de las ideas que asociamos con el Renacimiento, por parte de una elite educada en preceptos humanísticos. El virreinato de la Nueva España fue establecido con el nombramiento del virrey Antonio de Mendoza en 1535, quien llegó con el tratado de arquitectura *De re aedificatoria*, del humanista italiano Leon Battista Alberti, en su baúl.⁴ En los estudios tempranos dedicados a América Latina se consideró el Renacimiento como un concepto fundado en y transmitido desde Italia y recibido en América Latina. El modelo vectorial que resultó tiene un solo sentido. Burckhardt llamó al Renacimiento “la conquista del mundo occidental” y supuso que Italia generó las ideas renacentistas, y el resto del mundo simplemente las acogió. Para corregir la unilateralidad de este esquema, modelos más recientes respecto a la propagación mundial de los fenómenos europeos (lo que denominaré *el renacimiento global*) han hecho hincapié en los intercambios entre los europeos y los pueblos de otras culturas que respondieron a su presencia. Lisa Jardine y Jerry Brotton han descrito el renacimiento global que se desarrolló en el siglo xvi como el “intercambio de material por dos vías a través de fronteras geográficas e ideológicas”.⁵ Esta definición desplaza la de un vector unidireccional, pues no asume que los sitios fuera de Europa eran sólo receptores pasivos de lo que les llegaba desde Europa. Jardine y Brotton destacan también que los intercambios sucedieron a través de objetos *materiales*, por lo que cualquier conjunto de ideas tendría un objeto físico como conductor. Muchos textos sobre el renacimiento global han prestado especial atención a la re-

cepción de los productos globales que las nuevas rutas marítimas hicieron disponibles en Europa a partir del siglo xv. Los ensayos en este volumen insisten, por el contrario, en cómo los productos europeos fueron absorbidos y reinterpretados por una variedad de públicos americanos. El Renacimiento *desde* América Latina ofrece una multitud de reflexiones alrededor de la literatura, el arte y la filosofía del Renacimiento italiano, ubicadas en culturas americanas y nutridas por corrientes particulares.

Es importante subrayar que, en el siglo xvi en la Nueva España, un público importante para los objetos del Renacimiento fue la comunidad de artistas indígenas, ya que eran los fabricantes de buena parte de los objetos que difundían conocimientos renacentistas al gran público americano de esa centuria. Muchas de sus obras han perdurado hasta la actualidad y, por lo tanto, nos permitirán explorar su entendimiento del arte del Renacimiento, uno recibido y reinventado desde el mirador del Nuevo Mundo. Los historiadores del arte del pasado solían imaginar a los artistas indígenas como receptores pasivos, quienes ofrecían una tabla rasa para las nuevas ideas que provenían de Europa. Un escritor describió la situación de esta manera: “las ideas y procesos técnicos comunes en Europa se transmiten a los pueblos indígenas cuya lengua carecía del vocabulario para esas ideas y técnicas”.⁶ En décadas recientes se ha rechazado la idea de la pasividad indígena. En palabras de Serge Gruzinski, “los indios no se limitaron al papel de espectadores pasivos, crearon activamente sus imágenes”.⁷ Gruzinski subrayó lo “híbrido” y la “naturaleza compuesta” de un renacimiento indio, así como la variedad y profundidad de la agencia de artistas indígenas frente a formas europeas. Destacó, en particular, su “capacidad para retener formas antiguas en lugar de abandonarlas por las nuevas”.⁸ Los estudios profundos de textos en lenguas indígenas y una apreciación más amplia de objetos americanos permiten una mejor comprensión de lo que los términos “híbrido” o “mestizo” significan cuando se aplican a dichos objetos. El Renacimiento fue

transmitido selectivamente a la Nueva España, y recibido del mismo modo por artistas indígenas.

Aunque muchos estudios han analizado lo que los artistas de la Nueva España crearon, pocos han considerado la naturaleza de sus respuestas al Renacimiento. En este ensayo me centro en la Nueva España, para examinar la recepción de las ideas renacentistas acerca de la práctica artística, enfatizando que las ideas se transmiten sobre todo a través de los objetos. Esbozo una tipología de recepción, y hago hincapié en que la recepción indígena del Renacimiento estaba indisolublemente ligada a la transmisión de formas concretas, con ello espero contribuir a un entendimiento más rico de lo que a veces se considera un renacimiento global, concepto cuyos contornos apenas se están empezando a delinear.

Un renacimiento selectivo

Los artistas indígenas recibieron ideas renacentistas por medio de objetos importados, no de textos teóricos e históricos, que relacionaban el presente con el pasado clásico. Por lo tanto, los artistas indígenas del siglo xvi que veían objetos europeos no se entendían a sí mismos como parte de una trayectoria histórica que los obligaba a renovar el pasado local y a transmitir su acción de transformación a un público, a la manera que, por ejemplo, un artista que trabajaba en Roma lo habría hecho. Basta comparar la experiencia de un visitante a la Biblioteca Vaticana a finales del siglo xv con la de uno a mediados del siglo xvi a la entonces recién construida iglesia de Tecamachalco.

En el Vaticano, al entrar a la biblioteca, el espectador habría encontrado un retrato al fresco del papa Sixto IV y sus sobrinos, pintado por Melozzo da Forlì en 1477. El propósito de la pintura era celebrar la reorganización de la biblioteca por el papa en 1475, y una de las figuras retratadas señala el siguiente texto en latín debajo de los personajes:

Templa, domum expositis, vicos, fora, moenia, pontes

Virginem trivii quod repararis aqua.

Prisca licet nautis statuas dare commoda portus

Et vaticanum cingere, Sixte, iugum.

Plus tamen urbs debet; nam quae squalore latebat

Cernitur in celebri Bibliotheca loco.⁹

A través de pinturas y textos como éstos, el público romano del siglo xvi podía recordar su herencia clásica (como el antiguo acueducto romano del Acqua Vergine) y tomar conciencia de los esfuerzos contemporáneos para recuperarla y renovarla. En contraste, un visitante a Tecamachalco encontraría primero un atrio grande y amurallado, en cuyo extremo se alzaba una iglesia de una sola nave, con bóveda de cañón (fig. 1). La forma de la iglesia y su fachada exterior, con almenas al estilo militar y una portada sencilla, con un arco apoyado en dos gruesas columnas, no tenían origen en el pasado indígena, cuyos templos eran piramidales y carecían de amplios espacios interiores. El arco de la entrada era el resultado de una tecnología de construcción de bóvedas de mampostería traída a la región por los fundadores franciscanos de la iglesia. En un principio, los indígenas desconfiaban de estas bóvedas.¹⁰

Los artistas indígenas vieron las formas renacentistas como radicalmente nuevas, sin precedentes históricos. Por el contrario, los artistas italianos consideraron sus experimentos estéticos como la superación de la distancia temporal que los había separado del profundo manantial de prototipos locales. Miguel Ángel, por ejemplo, talló la figura de un cupido dormido, tan parecido a una escultura clásica que su mecenas, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, le dijo: “si la ensuciaras para que parezca haber sido enterrada, yo lo enviaría a Roma y allí sería aceptada como una antigüedad”.¹¹ Hay poca evidencia de que los pueblos indígenas concedían a los objetos europeos un prestigio como el que proporcionaban a los obje-

tos precolombinos de tiempos lejanos. Los objetos y edificios que descubrieron en ciudades abandonadas eran su herencia, al igual que las estatuas clásicas eran la de los romanos del siglo xvi. Los pueblos indígenas creían que jades preciosos de forma inusual y restos arquitectónicos de las civilizaciones anteriores habían sido elaborados por artesanos de la antigua civilización tolteca. Llamaron a los objetos antiguos de extraordinaria calidad artística “toltecas”, sin importar quién los había hecho. Cuando el fraile franciscano Bernardino de Sahagún compiló el *Códice Florentino*, sus informantes escribieron que los residentes toltecas de Tula “eran todos oficiales de artes mecánicas y diestros para labrar las piedras verdes preciosas que se llaman chalchihuites, y también para fundir plata y hacer otras cosas”.¹² Emily Umberger y otros han escrito acerca de cómo los mexicas del centro de México a menudo reappropriaron y copiaron obras de arte “toltecas”, especialmente las esculturas que se encontraban en sitios distantes de su capital en Tenochtitlan.¹³ Los mexicas sentían particular atracción por las obras que hallaron o desenterraron en Tula, Hidalgo, la antigua capital tolteca. Umberger argumenta que los mexicas percibían Tula como un sitio distante en el tiempo, que ofrecía prototipos venerables para sus propias obras nuevas. De esta manera, el arte de los toltecas ofrecía un ejemplo para los artistas indígenas, del mismo modo que el antiguo arte romano había inspirado a Miguel Ángel. Las apropiaciones mexicas podrían ser elaboraciones utilizando los mismos medios; por ejemplo, se esculpieron reinterpretaciones de las esculturas de piedra de Tula conocidas como chacmoles. Podían ser de un material totalmente distinto y con una escala diferente; como el caso de una pequeña placa de jade, encontrada cerca del Templo Mayor de Tenochtitlan, creada por artesanos locales; es una talla en bajorrelieve de un señor sentado y de perfil. El jade no era un material disponible en el área, tenía que importarse. Además, la iconografía de la placa proviene de la ciudad de Xochicalco, un sitio lejano y abandonado que los mexicas tal vez consideraban como una ciudad tolteca. Por lo tanto, el jade sería una reela-

boración, en escala y material muy diferentes, ya que la fuente iconográfica de Xochicalco es un bajo relieve arquitectónico, situado en el tablero de una pirámide, tallado en una piedra que mide alrededor de nueve pies de alto.¹⁴ En opinión de los artesanos indígenas, los objetos renacentistas importados por los europeos no eran “toltecas”. Sin embargo, su apropiación de las formas “toltecas” les ofreció un padrón para poder apropiarse de los objetos del Renacimiento europeo.

Para los artistas indígenas de la Nueva España, las imágenes renacentistas no sólo eran nuevas, sino también objetos de lugares remotos. En vez de tener una relación con un tiempo pasado, como las obras de origen “tolteca” que provenían de ciudades antiguas y abandonadas como Tula y Xochicalco, los objetos del Renacimiento traídos por los españoles fueron distinguidos por su lejanía en el espacio. Entre los objetos europeos más comunes estuvieron los libros impresos y los grabados en una sola hoja. Los libros revelaban sus distantes orígenes en los nombres de las ciudades de procedencia, impresos en sus colofones, que quizá los artistas indígenas verían, muchos de ellos del ámbito Habsburgo: Sevilla, Zaragoza, Norimberga, Toledo, Valencia, Lugdunum. Si los artistas podían distinguir Venecia como centro italiano, de un centro de los Habsburgos, como Amberes, no lo sabemos. Además, con frecuencia, los grabados podían indicar puntos remotos y distintos de origen. Por ejemplo, una impresión producida *ca.* 1495-1500 por Israhel van Meckenem muestra el *Imago pietatis*, la imagen de Cristo de medio cuerpo, con los brazos cruzados y la cabeza coronada de espinas. Ésta retrata un antiguo icono de Roma, y una inscripción en el borde inferior de la hoja identifica el prototipo. Informa que el original se “guardaba en la Iglesia de la Santa Croce [in Gerusalemme] en la ciudad de Roma”.¹⁵

La mayoría de los objetos que llevaban el Renacimiento ante los ojos de los indígenas eran obras sobre papel y de bajo costo: libros e imágenes grabadas, fáciles de importar. Una vez en la Nueva España, fueron trasladadas a ciudades, pueblos y aldeas, donde había

talleres de artistas. Muchas, como las apenas descritas, proclamaban claramente su lugar de origen. Los libros impresos y grabados no eran fenómenos pasados, porque formaban parte de la vanguardia de la modernidad europea, generada gracias a la tecnología desarrollada por la industria de la imprenta iniciada a finales del siglo xv.¹⁶ Debido a que estas obras se producían en importantes cantidades, han perdurado hasta nuestros días, por lo que hoy podemos conocer las fuentes impresas que los artistas indígenas utilizaron. Los grabados existentes nos permiten identificarlos como fuentes, a diferencia de los tapices, que era otra categoría muy importante de objeto que, sabemos, tuvo impacto en los artistas indígenas, pero que rara vez sobrevivió.¹⁷ En general, el Renacimiento que los artistas indígenas conocieron a través de objetos fue limitado. De cada tipo de objeto enviado a Veracruz, y después a un taller indígena, decenas de ellos nunca llegaron. Piedras preciosas talladas, muebles con incrustaciones, piedras pintadas y esculturas en mármol estaban casi del todo ausentes de la cultura visual del Renacimiento que arribó al Nuevo Mundo. En cambio, a principios del siglo xvi, los artistas indígenas hallaron un Renacimiento de papel: libros como biblias y vocabularios y hojas sueltas con imágenes grabadas. Además, muchas de las obras indígenas marcadas por alguna influencia de las europeas se hicieron con el patrocinio de los frailes, quienes filtraban los materiales que compartían con los artistas que trabajaban bajo su auspicio.

Teniendo en cuenta que recibían un Renacimiento selectivo, ¿qué hicieron los artistas indígenas con este “Renacimiento de papel”, con este “Renacimiento barato”? Los observadores externos se maravillaron de su capacidad para copiar y asimilar las imágenes que recibieron, pero los artistas del Nuevo Mundo no eran meros copistas. Podemos categorizar sus respuestas receptivas a alguna impresión europea de tres modos, a veces todos ellos perceptibles en una sola obra. El primero, la transustanciación, implicó cambiar el medio de la imagen recibida. En el mundo indígena, ciertos materiales tenían significados profundos y el acto de transustancia-

ción cambiaba radicalmente el sentido de la nueva obra. El segundo, el reencuadre, denotaba la absorción de la nueva obra “renacentista” en una red de relaciones sociales existentes, donde ocuparía un papel ya establecido dentro de la matriz social-relacional en la que se arraigara.¹⁸ El tercero, el rechazo. Los artistas indígenas estaban expuestos a una poderosa idea que ahora consideramos una característica fundamental del Renacimiento: el artista como creador individual y singular. Sin embargo, ellos no parecen haber mostrado evidencia de abarcar esta idea en sus propias obras.

Para abordar estos tres modos de recepción indígena del renacimiento global, examinaré cuidadosamente dos obras indígenas producidas en la Nueva España, en donde todos los modos de recepción tienen un papel. Ambas fueron inspiradas por xilografías europeas y, por ende, son parte del “Renacimiento de papel” recibido por los artistas del Nuevo Mundo. Debido a que las xilografías fueron producidas en cantidad, podemos identificar con cierta precisión las fuentes empleadas en América, a pesar de que es posible que nunca encontremos el grabado exacto que los artistas tuvieron en sus manos. La primera obra es una *Misa de San Gregorio* (fig. 2) de plumaria que se realizó en la Ciudad de México en 1539.¹⁹ Su posible inspiración fue un grabado de Israhel van Meckenem hacia 1490 (figs. 3 y 4). La otra obra es el ciclo extraordinario de pinturas murales sobre la bóveda del sotocoro de la iglesia franciscana de Tecamachalco, creado en 1562. También provienen de grabados europeos, muchos procedentes de las xilografías que iluminaron algunas biblias publicadas en Europa a mediados del siglo xvi (fig. 5).²⁰ En estos objetos podemos detectar los tres modos representativos de la absorción del Renacimiento en la Nueva España. Como veremos, cada uno de éstos era a su vez dependiente de las ideas que prorrogaban los propios objetos debido a su material, lo cual confirma el papel esencial que éstos —y su objetualidad— jugaron en el renacimiento global.

La *Misa de San Gregorio*, ahora en la colección del Museo de los Jacobinos en Auch, es una hoja de papel en la que cuidadosamente se pegaron cientos de miles de plumas para crear la imagen. Aves de diferentes especies fueron escogidas por su plumaje, y lo más distintivo de este trabajo es el fondo de plumas de turquesa brillante, quizá las plumas del cotinga azul —del tamaño de una paloma—, de los bosques tropicales de Centroamérica. Además, los artistas utilizaron muchas plumas amarillas que emergen luminosas, como el oro, para el marco de la imagen, sobre el que aparece un texto, y también en la representación de los textiles. Las plumas se pegaron en capas, con sus raquis puestos en forma paralela para crear una alineación uniforme en la superficie. La imagen resultante es a la vez brillante y ligeramente escultórica, pues se eleva de la superficie plana de la hoja de papel, y así puede ofrecer una experiencia táctil, ausente en la impresión del modelo.

La visión de Cristo crucificado que se le apareció al papa Gregorio I (*ca.* 540-604) en el grabado de Israhel van Meckenem, alrededor de 1495, está explicada en los textos y las imágenes. El papa Gregorio fue confrontado por una persona que no creía en la verdad de la transustanciación, es decir, que, durante la misa, la hostia se convierte en el cuerpo de Cristo. El sumo pontífice respondió rezando ante un altar, y en ese momento se le apareció la visión de Cristo. En el grabado, el papa se encuentra frente al altar, de espaldas al espectador, flanqueado por dos concelebrantes tonsurados; los objetos en el altar, como el libro abierto y el cáliz, muestran que estaba oficiando misa. Detrás del altar observamos la visión del papa: Cristo sangrante se levanta del sepulcro de piedra, delante del crucifijo del altar. Dispuesta alrededor del Cristo se halla una veintena de imágenes —el arma Christi, dispositivos mnemotécnicos que permiten al espectador recordar los sucesos de la Pasión y culminan en la Resurrección.

Aunque los artistas siguieron el grabado en su obra de arte plumaría, se apartaron de esta fuente en algunos aspectos importantes. La multitud de espectadores a la derecha e izquierda del altar

se eliminó, incluso el retablo, un tríptico de la Pasión pintado detrás del altar. El arma Christi, en lugar de estar estrechamente dispuesto en el retablo, se extendió por todo el campo pictórico detrás del altar, y la bóveda gótica del espacio arquitectónico se eliminó por completo a favor de la amplia extensión de plumas de azul turquesa. Los artistas incluyeron piñas en el borde del sepulcro; además, los patrones utilizados en el frontal del altar, las dalmáticas de los diáconos y los escapularios que cuelgan debajo de las dalmáticas y de la casulla del papa derivan de diseños indígenas, más visiblemente los corazones que se aprecian en las dalmáticas. Mientras que el grabado tiene una leyenda para informar a los lectores de la eficacia de sus oraciones (discutida más adelante) y un bordado que dice “I ihesus maria M” en la parte delantera del frontal del altar, los artistas indígenas no incluyeron estos textos. En su lugar, pusieron una nueva leyenda con el fin de crear un marco para la imagen: “Paulo III pontifici maximo en magna indiaru[m] urbe Mexico co[m]posita d[omi]no Didaco governa tore cura fr[at]ris Petri a Gante minoritae AD 1539”. El texto puede traducirse: “[Para] Pablo III, papa, en la gran ciudad de las Indias, México, compuesto [bajo] don Diego [Huanitzin], [su] gobernador, bajo el cuidado de fray Pedro de Gante, franciscano, en el año de nuestro Señor, 1539”.

Como muchos grabados importados a la Nueva España, el de Van Meckenem es una xilografía. Para crearlo, el artista dibujó o pegó un diseño sobre un bloque de madera dura; después removió el fondo para dejar las líneas de la imagen en la superficie elevada de la madera. El bloque se cubría con una tinta especialmente preparada, y luego se presionaba contra una hoja de papel para dejar allí impresa la imagen. Esta técnica permitía realizar un gran número de impresiones, y, por lo general, los grabados en madera fueron estampados en papel, pero también podían hacerse sobre cualquier superficie plana, incluso tela. Poco después de la introducción de la imprenta en la Nueva España en 1539, las xilografías fueron creadas de manera local.²¹ Esta tecnología liberó la imagen

de cualquier sustrato determinado, y le permitió ser, en teoría, infinitamente transferible a papel o tela, o a cualquier otro medio plano. El punto parece obvio para los espectadores de hoy, porque hemos asumido el concepto de la imagen transferible como parte de su naturaleza. Evidencia de la absorción del concepto de imagen transferible por los artistas indígenas, así como por sus mecenas mendicantes, puede verse en la actualidad en las extensiones de ornamento grutesco que los artistas crearon para adornar los espacios interiores de los conventos. Las imágenes se derivaron de la ornamentación —a menudo con imágenes grutescas— impresa en los frontispicios de libros. Isabel Grañén Porrúa ha establecido que el mismo pequeño panel decorativo pudo ser reutilizado en los libros impresos en la Nueva España, como lo era en Europa. Por lo tanto, los artistas indígenas de la Nueva España acogieron una idea fundamental derivada de los grabados y portadas renacentistas: las imágenes siempre estaban potencialmente separadas de su soporte inicial.

Además de ofrecer imaginería que se podía separar de su soporte, la impresión de la *Misa de San Gregorio* era totalmente portátil. La elaboración de grabados como éste aumentó de forma considerable durante el siglo xv, y se extendió con amplitud por Europa. Su producción era relativamente barata, y las imprentas podían imprimir hojas sueltas como ésta sin desembolsar el capital que requerían los libros. La impresión portátil permitió que fueran los medios preeminentes de la difusión del Renacimiento en todo el mundo. Pero se difundía algo más. En el catolicismo se ofrecían indulgencias a los fieles a cambio de oraciones ante imágenes sagradas particulares, para poder salir más rápido del purgatorio y llegar pronto al paraíso después de la muerte. El grabado de Van Meckenem reproduce el *Imago pietatis*, un icono de la iglesia de la Santa Croce in Gerusalemme de Roma, que era un registro fiel de una visión del papa Gregorio (figs. 3 y 4). Antes del siglo xv, los fieles tenían que viajar a Roma para rezar ante el icono y recibir los beneficios después de la muerte. Pero durante el siglo xv, los gra-

bados de iconos se comenzaron a usar para obtener los mismos resultados de disminuir las penas del purgatorio. Los textos al pie de la imagen afirman que, rezarle, traería beneficios al alma. La impresión de la *Misa de San Gregorio* que fue utilizada por los artistas para hacer su obra de plumaría incluye una leyenda en latín en la parte inferior, en letra gótica (fig. 4): “Quociens q’s cora armis xpi quicß orones aplicas cit qucz pr nr & ave maia deuote dixeit xx milibz anoru a penis purgatorij exonoratus erit”. Para los feligreses, rezar ante la imagen, presumiblemente visible en el grabado, resultaría una salida más rápida del purgatorio. Por lo tanto, los grabados de iconos que circularon por Europa y más allá extendieron la eficacia de estos últimos. Antes confinado a encuentros con un objeto singular, el poder efectivo de los iconos pudo llegar a un público mucho más vasto por medio del grabado. En la década de 1530, esta audiencia incluiría a las ciudades y a los pueblos del Nuevo Mundo.

El “icono eficaz” reafirmó y amplió dos premisas fundamentales de la teología católica: primero, que Jesús puede hacerse presente en cualquier lugar gracias a la transustanciación efectuada en la misa por un sacerdote consagrado, y segundo, que la gracia de Dios puede concederse a cualquier persona, sin importar donde viva. Empero, los fieles creían que sus posibilidades de recibir esa gracia aumentaban por medio de un encuentro con un icono que llevaba el retrato de Cristo, la Virgen María, o de un santo que actuara como intercesor.²² El icono, en otras palabras, servía como una especie de portal a la gracia de Dios. Antes de la propagación de la impresión, aquellos que buscaban este tipo de intervención tuvieron que viajar al lugar donde se encontraba para recibir sus beneficios. Cuando el icono impreso se expandió por todo el mundo, los fieles pudieron obtener sus gracias sin salir de su pueblo. Mientras las intervenciones sobrenaturales antes sucedían en los sitios donde estuvieran los iconos sagrados, como en la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme, ahora esto ocurría dondequiera que se localizara la reproducción de la imagen. La gracia que la Iglesia

ofrecía a sus feligreses estaba disponible en todo el orbe a través de la impresión, cuyo papel en la descentralización de la geografía católica sagrada podemos empezar a entender. Ya no era una geografía limitada a los santuarios donde se ubicaban los iconos milagrosos originales. La impresión inmensamente portátil permitió transportar las fuentes de los milagros a casi cualquier lugar. Así pues, conforme los evangelizadores católicos se repartían por el Nuevo Mundo y Asia, la promesa de un catolicismo mundial parecía estar a su alcance.

Los grabados, como el que hizo Van Meckenem de la *Misa de San Gregorio* y otros realizados a partir de la década de 1490, a menudo llevan certificaciones de su autoría. En este caso, Van Meckenem incluye sus siglas “IVM” al pie de la imagen, y también son ingeniosamente repetidas por la “I” y la “M” que aparecen en el frontal del altar, haciendo eco de las iniciales “I” y “M” de los nombres de Jesús y María, como si fueran corchetes. Mientras que dichas marcas han sido relacionadas con los sellos utilizados por orfebres, desde finales del siglo xv, estaban volviéndose sellos de autores singulares, debido sobre todo a los esfuerzos de Alberto Durero.²³ Él desarrolló su firma, en forma de sus siglas distintivas, con el motivo de afirmar su autoría. Además, emitió advertencias en sus libros contra aquellos que violaran sus derechos de autor. Las obras de Durero eran bien conocidas en Italia, y, a mediados del siglo xvi, un reconocimiento a la identidad de un artista y de su genio creativo dio origen al género literario de la biografía del artista. Iniciadas por Giorgio Vasari, las biografías de sus *Vidas* generaron una serie de parámetros para los propios artistas, y diversas expectativas para el público, en torno a los excepcionales genios, creadores de grandes obras de arte.²⁴ Así, en un grabado como la *Misa de San Gregorio* encontramos no sólo nuevas imágenes, sino tres conjuntos de ideas interrelacionadas, producto del Renacimiento: la transferibilidad de las imágenes a través de diferentes medios, la imagen portátil vinculada con un catolicismo descentrado, y la idea del artista como un genio creativo.

Los murales de Tecamachalco

Las xilografías también llegaron al pueblo de Tecamachalco, una comunidad náhuatl en el centro de México. Allí, basándose en grabados europeos, los artistas pintaron la bóveda del sotocoro de la iglesia, para crear uno de los tesoros del arte del siglo xvi. Los franciscanos arribaron al sitio en 1541, y terminaron su iglesia alrededor de 1561.²⁵ La bóveda cubre un espacio de entrada que une el portal con la nave (fig. 5). Las nervaduras de la bóveda crean un poliedro de ocho lados y un trébol irregular de cuatro hojas para dar lugar a un patrón complicado que resulta en una división del techo en veintiocho campos. Debido a la simetría de espejo por ejes horizontales y verticales, los veintiocho espacios están compuestos por siete formas básicas que se repiten cuatro veces cada una (fig. 6). Dentro de estos espacios, se pintaron veintiocho escenas bíblicas, la mayoría de ellas dominadas por el uso del pigmento azul que contrasta con el marrón claro de la bóveda. La clave central de la bóveda tiene un icono franciscano pequeño (una cruz con las cinco llagas de Cristo), rodeado por un medallón decorativo, y alrededor se disponen ocho escenas, cinco de ellas del Génesis. Más allá de esta zona, hay imágenes de los cuatro evangelistas localizadas en los cuatro puntos del trébol. En los bordes de la composición, se encuentran dieciséis escenas del Apocalipsis (fig. 7).²⁶

Las veintiocho imágenes tienen como fuentes xilografías europeas, aunque no todas han sido identificadas con precisión. Es probable que los artistas sintieran la libertad y la confianza de escoger imágenes a partir de varias fuentes impresas. Catorce de las representaciones del Apocalipsis parecen ser copias de las xilografías que ilustran una edición latina del Nuevo Testamento publicada en 1542 en Lyon por S. Gryphius. Las cinco escenas del Génesis y tres de las del Apocalipsis quizá vinieron de un conjunto de grabados de una Biblia latina de 1542 publicada por Guillaume Boulle, cuyas planchas fueron reutilizadas en unas biblias publicadas en

Lyon en 1558, 1561 y 1563.²⁷ Como señaló Kubler, las dos escenas de Ezequiel procedieron de otra fuente, en última instancia derivada de los iconos de Holbein, mientras que los cuatro medallones que representan los símbolos de los evangelistas provienen de una fuente aún por determinar.²⁸ Los artistas, junto con sus mecenas franciscanos, entendieron que estas imágenes eran transferibles. Encontraron sus composiciones en grabados muy pequeños en relación con los espacios de la bóveda. Como se ve en la figura 8, donde aparece la mano de la autora y un libro con grabados que se empleó como fuente de Tecamachalco, la mayoría de las imágenes de la Biblia tiene apenas 6 cm de alto. Los artistas las reajustaron para caber en hojas sueltas de papel amate, a veces cambiando la composición para encajar la imagen en los largos óvalos de papel que llenarían los espacios irregulares de la bóveda. Adhirieron el papel en ésta, donde permanecen hasta hoy. En la figura 9 se identifican las escenas según Xavier Moyssén y Monika Niedermeier.²⁹ Los círculos y óvalos blancos representan las hojas de papel amate que fueron pegadas en el techo. A diferencia del grabado utilizado para la plumaria de la *Misa de San Gregorio*, las fuentes conocidas para Tecamachalco no llevan marcas ni siglas de sus creadores europeos.

Transustanciación

La impresión portátil proporcionó imágenes para artistas indígenas. En la plumaria, ellos transfirieron la imaginería de un medio a otro. Tal transferencia puede ser considerada como una traducción.³⁰ Sin embargo, dada la importancia de los medios como parte del significado de una obra indígena, y que esta “traducción” ocurría en el ámbito físico, no de la lingüística, un término más apropiado es la *transustanciación*. La palabra resulta compleja, ya que, en un contexto teológico, significa la transformación de la hostia y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo a través de las acciones de un sacerdote durante la misa, y nombra una creencia bá-

sica de los católicos romanos. Según Tomás de Aquino en la *Suma Teológica*, durante la misa, el aspecto exterior de la hostia (sus “accidentes” [*accidentia*]) no cambia, pero su esencia (su “sustancia” [*substantiae*]) se transforma en el cuerpo de Cristo.³¹ Solamente un sacerdote tiene el poder de efectuar la transformación.³² En el siglo xvi, un paralelo puede encontrarse en las acciones del artista indígena, quien preservaba la apariencia externa de la imagen sacada de una fuente europea (*accidentia*), pero al rehacerla en un medio distinto cambiaba radicalmente la naturaleza o condición ontológica del objeto (*substantiae*). Mi uso del término transustanciación, que en su definición estricta tomística aplica sólo a la relación entre el cuerpo y la sangre de Cristo y la hostia y el vino, sin duda sale de los límites de un contexto teológico, sin embargo, no lo utilizo de manera irreflexiva. Mi intento es apropiar (y colonizar) términos europeos para describir un fenómeno en el que el artista indígena podía efectuar un cambio en la condición ontológica del objeto por su acción creativa y generativa, como sugiere Diana Magaloni en su análisis de los pintores, y la herencia artística que viene del periodo Posclásico, en “representar lo invisible y lo inefable”.³³ Tal es el caso de la plumaria de la *Misa de San Gregorio*.

Mientras que el género del arte plumario estaba en gran medida ausente en Europa, el trabajo con plumas de ave era la forma de arte predominante entre los mexicas, y su producción continuó en el siglo xvi. Los talleres de plumas eran comunes en la Ciudad de México, por lo menos hasta la década de 1570; los escritores del *Códice Florentino*, creado en torno a 1570, dejaron asentado en él que “al que le gustara ver [las particularidades del arte] y entenderlo, será capaz de verlo con sus propios ojos en las casas de los artesanos, que están en todas las áreas de esta Nueva España, practicando su oficio”. Pero ¿por qué, podríamos preguntar, es esta “misa en arte plumario” un ejemplo de transustanciación en lugar de sólo ser una copia en otro medio?

Mis colegas Jill Furst y Alessandra Russo han revelado cómo las plumas desempeñaron un papel fundamental en actos prehispáni-

cos de sacrificio por la manera en que llevaban en sí la fuerza sagrada de *tonalli*, un calor vivificante conectado con el sol.³⁴ Russo notó que se convirtieron en un importante medio para representar a Cristo, una víctima sacrificial. Aún más trascendente es que, en la *Misa de San Gregorio*, las plumas forman una especie de superficie. Las superficies emplumadas conectan al concepto nahua de *teixiptla*, al cual Molly Bassett ha llamado una “encarnación localizada de un dios”.³⁵ Los teixiptlas eran por lo general representaciones humanas de las deidades, aunque también podían ser objetos inanimados. Lo que parece haberlos constituido como divinos eran sus adornos superficiales y envoltura. Una de las raíces de la palabra *teixiptla* es “*xi*”, para la piel. Muchos teixiptlas prehispánicos en realidad llevaban puesta la piel de una víctima sacrificial. Las pieles y revestimientos superficiales no eran sólo un traje, sino la expresión externa de una poderosa fuerza interior.

En nuestra tradición, tendemos a pensar en la superficie exterior en vez de en la profundidad interior; superficial en lugar de esencial. De hecho, las erupciones superficiales, como forúnculos o lesiones, son indicadores externos de la enfermedad interior. Pero entre los nahuas del centro de México, parece haberse entendido a la inversa: que la superficie era la expresión de lo esencial. La superficie resulta crucial tanto en el pensamiento nahua como en el arte plumario. La “piel” materialmente cargada de plumas que hallamos en la *Misa* fue bastante significativa para los espectadores nahuas, porque era uno de los marcadores de la *teixiptla*. Por lo tanto, aquello que primero parece ser la copia de un grabado europeo, es, de hecho, una elaborada transustanciación en un medio por completo diferente, la cual modificó lo esencial de la naturaleza del objeto. El amanteca, el artista que hizo la plumaria, cumplió un papel similar al del sacerdote, ya que, en palabras de Russo, “el dominio del arte del amanteca parece corresponder a la potencia creativa por excelencia, a un arte capaz [...] incluso de alcanzar la creación de una divinidad”.³⁶

El techo de Tecamachalco también implicó una transustanciación. Los artistas, que trabajaban bajo el patrocinio franciscano, tomaron imágenes de los libros y grabados sueltos, impresos en papel europeo. En la creación de nuevas obras, ellos optaron por usar papel amate —un papel nativo hecho de la corteza interna del árbol de higo— y los pigmentos indígenas, incluso el de color turquesa intenso conocido como azul maya. Al igual que las plumas, el papel amate tenía un significado más allá de cualquier imagen que llevaba; éste fue elaborado al desollar el árbol, es decir, al eliminar la corteza exterior dura, y luego exponer la médula interna más suave.³⁷ Entre los hablantes de náhuatl, *xipehua*, una palabra enraizada en *xi*, o “piel”, significaba despojar a un árbol de su corteza —el primer paso de la fabricación de papel—. Esta “piel” se procesaba por maceración en agua y se golpeaba sobre una superficie plana y lisa.³⁸ Este tipo de piel —la de árbol que es papel— es similar a la superficie de la *teixiptla*, y, de hecho, muchos elementos de los trajes que definían la *teixiptla* se hacían de papel, así como de plumas. En la época prehispánica, se ponían imágenes de dioses elaboradas enteramente de papel en ofrendas enterradas en lugares sagrados como el Templo Mayor de Tenochtitlan.³⁹ El sustrato de papel amate parece haber sido importante para conectarse con el mundo de los seres sagrados: el papel amate empapado de sangre se quemaba como ofrenda a las deidades, y manuscritos sagrados indígenas fueron realizados con dos tipos de piel: papel amate y pergamino hecho de piel de ciervo. Estos manuscritos fueron llamados *tonalámatl* en náhuatl, y se utilizaron para los augurios. Mientras que *tonalámatl* a menudo se traduce en español como “libro de destinos” o “libro de los días”, la palabra combina *tonalli*, que significa “día”, o “el calor del sol” o “alma”, con *amatl*, el papel de la corteza creado del árbol “desollado”. Así pues, el sustrato junto con la superficie pintada era esencial para el manuscrito indígena.⁴⁰

En el caso de Tecamachalco, los artistas tomaron imágenes impresas en papel europeo y las reelaboraron en el sustrato completa-

mente nuevo del amate. Se empleó dicho medio para los libros prehispánicos de augurio sagrado y, por lo tanto, este papel fue apropiado para imágenes del Apocalipsis, que revelan el destino del mundo. Asimismo, las pinturas se colocaron (aunque no se ocultaron) en el lugar sagrado de la iglesia, como se hacían ofrendas de papel antes de la Conquista en templos y pirámides. Tales conexiones sugieren —no prueban— los cambios que podrían haber sido realizados a través de la transferencia de medios.

Además de reelaborarlas en papel nativo de amate y pegarlas en el techo de Tecamachalco, las imágenes tomadas de grabados europeos fueron traducidas a la paleta gloriosa del pintor indígena. El pigmento —el vehículo para el color— no era meramente decorativo. Llevaba algo de la esencia interior de la cosa representada, un punto que argumenta Diana Magaloni.⁴¹ El azul maya, que parece ser el color predominante en el techo de Tecamachalco, se deriva de la planta de añil, que crece debido a la luz del sol, y cuyo color turquesa también se asociaba con un rango de fenómeno solar, en particular con la deidad solar Xiuhtecuhtli, “señor de la turquesa”. Pegados al techo, los murales cargados de pintura de este color crearon un cielo dentro de la iglesia, uno que tal vez integraba cosmologías indígenas en el nuevo espacio de la Iglesia cristiana.

De esta forma, mediante la transustanciación, artistas indígenas aprovecharon las imágenes de la impresión, inherentemente transferibles, cualidad sugerida por la propia factura del grabado en madera, donde las imágenes se transfieren de un medio (madera) a otro (papel). Por sus actos, los pintores transfieren la imaginaria a medios importantes. En los dos ejemplos aquí abordados, utilizaron plumas, papel amate y pigmento indígena como medios receptores y así crearon obras con un estatus y naturaleza diferentes de las imágenes originales que las inspiraron.

Reencuadre

El reencuadre fue el segundo modo de recepción. Al reencuadrarse, las formas renacentistas y las ideas se pusieron en el en-

torno social del Nuevo Mundo, y el resultado fue un cambio dramático en el significado de las formas, a pesar de que su apariencia seguía siendo la misma. En este punto he elegido la idea del marco, pues es un espacio vacío llenado por un objeto. El marco da un nuevo contexto a la obra que contiene. Quiero aquí subrayar el valor de las ideas —como cabría colocar una obra en un marco— en redes de espacios locales.

El marco de la *Misa de San Gregorio*, que incluye un texto breve, escrito en plumas, es poco común. Esto no se encuentra en ninguna fuente europea impresa de la misa gregoriana de las que tengo noticia, y casi con seguridad es una adición hecha en la Nueva España. En el marco de la *Misa* ocurre igual que en los manuscritos indígenas —donde los marcos muestran tanto tiempo como espacio—, excepto que utiliza texto alfabético.⁴² Dado que el texto comienza con el nombre del papa Pablo III (1534-1549), es muy probable que la obra fuera pensada como un regalo para él, aunque puede ser que nunca haya llegado a su destinatario. Pero lo más relevante es que el marco nos da un espacio, la Ciudad de México, y un tiempo, el año de 1539. También nos brinda los nombres de dos de los actores locales: don Diego Huanitzin, descendiente de los emperadores prehispánicos y gobernante de México-Tenochtitlan; y el franciscano fray Pedro de Gante, quien estableció la notable escuela de San José de los Naturales, en el monasterio de San Francisco en la Ciudad de México.⁴³

La fecha y la identificación de Huanitzin y de Gante como mecenas de la obra nos permiten situar el minucioso trabajo de arte plumario dentro de una geografía local muy concreta. La Ciudad de México había sido refundada sobre las ruinas de la gran ciudad mexica de Tenochtitlan, pero gran parte de su geografía y su cultura política se habían mantenido intactas. Como tal, el grabado de Van Meckenem fue recibido en uno de los grandes talleres de plumas de la Ciudad de México —uno de los más elitistas que operaba en las Américas—, fundado mucho antes de la Conquista. El nombre de Gante ha llevado a muchos a creer que el trabajo fue

realizado en el monasterio de San Francisco —desde luego, Gante había establecido allí una escuela para las artes mecánicas. Pero, de hecho, era casi seguro que el cuadrante suroeste de la ciudad albergara talleres de arte plumario en la época prehispánica. El cronista franciscano Torquemada menciona que San Francisco fue construido en la “pajarera de Moctezuma”, la cual pudo haber formado parte de la zona ajardinada que aparece en el suroeste de la ciudad en el mapa de 1524 que acompañó a la segunda carta de Cortés. Esta “pajarera” probablemente no era un parque de diversiones, sino una serie de jaulas con algunas de las aves más exóticas cuyas plumas se utilizarían en el arte plumario. Sospecho que podría haber sido Gante quien proporcionó el grabado, pero con seguridad Huanitzin tenía los recursos y las conexiones locales para hacer el trabajo, ya que estos talleres de plumas del suroeste de la ciudad estaban dentro de su órbita de asiento de poder, un tecpan, o palacio indígena, construido unas pocas cuadras al sur de San Francisco. El marco de la obra nos ayuda a entender que ésta provenía de una parte muy concreta de la trama urbana de la ciudad, un nodo de poder político franciscano e indígena.

Al mismo tiempo, el género del arte plumario trae consigo connotaciones espaciales. Históricamente, para los mexicas, las plumas eran marcadores del poder político en función del alcance geográfico. Conforme los reyes ampliaron sus conquistas allende Tenochtitlan fueron capaces de ordenar que más plumas de estas periferias conquistadas fueran enviadas al centro. El *Códice Mendoza* muestra este extraordinario botín de tributo en muchas de sus páginas, y el *Códice Florentino* asocia ciertos tipos de plumas con reinados imperiales. Algunas plumas se han considerado como vistas por primera vez durante el reinado de Axayácatl, otras durante el de Moctezuma. En su momento, el patrocinio de este arte plumario por parte de Huanitzin significó el dominio imperial mexica sobre el espacio de lo que sería conocido como la Nueva España.

Muchos investigadores han sugerido que esta obra de arte plumario se creó debido a la promulgación de la bula *Sublimus Dei*

por el papa en 1537, la cual afirmó, en términos generales, la humanidad de los pueblos indígenas del Nuevo Mundo.⁴⁴ Creo que las geografías y la política locales tuvieron un papel mucho más fundamental en su hechura. En 1539, la fecha de esta obra de arte plumario, el fraile dominico Bartolomé de las Casas había llegado a la Ciudad de México. Fue un crítico abierto de los franciscanos, como Gante, por sus conversiones superficiales de los pueblos indígenas. Además, los mexicas de la elite eran atacados por el obispo Zumárraga, e incluso Huanitzin fue interrogado por posible idolatría. ¿Qué mejor manera para este último de mostrar su aceptación del cristianismo, y ofrecer un testimonio de aceptación indígena de la fe, que fijando su nombre como patrono de una obra que se adhería a la iconografía ortodoxa?

Como dije antes, una de las implicaciones de la circulación de grabados fue la descentralización del culto, trasladado desde la ubicación física del poderoso icono milagroso hasta donde se pudiera hallar su grabado, lo que permitió a todos los fieles el mismo acceso a los iconos y a su energía. Este culto descentralizado tiene su paralelo en la premisa teológica de la misa. Según afirmó santo Tomás de Aquino, en cualquier lugar que se produce la transustanciación de la hostia, como se hace durante la misa, Cristo se hace presente en su forma “*secundum modum proprium huic sacramento*”.⁴⁵ Gracias a la misa, la presencia de Cristo como sacramento es posible en cualquier sitio, ya sea Goa, la Ciudad de México o Roma. En este caso, el marco de arte plumario también subraya tanto el espacio (magna indiaru[m] urbe Mexico) como la fecha (aD 1539) para lo que se desarrolla en el campo central. Lo que sí aparece es el Cristo crucificado como sacramento, que está, en virtud del encuadre, dentro del espacio identificado como México.

En nuestro imaginario de las geografías típicas del Renacimiento vemos al grabado como una forma barata y portátil por medio de la cual las imágenes se podían difundir dentro y fuera de Europa. Los grabados fluyeron del centro a la periferia. Pero, desde la perspectiva de la Nueva España, es más útil pensar en las imágenes

de Europa como una especie de moneda que se traficó en todo el mundo, y que permitió la participación global en esta idea del Renacimiento a través del tráfico de objetos valiosos. En cuanto a la *Misa*, el imaginario globalizado ofreció a sus clientes, don Diego Huanitzin y Pedro de Gante, un medio para proyectar su visión de la ciudad hacia el exterior, hacia un público europeo y cristiano previsto. En esta obra, casi tan portátil como la impresión que la inspiró, Huanitzin y Gante ofrecieron al papa la mirada de un cristianismo descentralizado, con Cristo presente tanto en México como en Roma.

Debido a que este objeto de arte plumario fue casi seguramente pensado como un regalo, es útil situarlo entre otros obsequios enviados a Europa por dirigentes mexicas. Antes de la Conquista, estos dirigentes a menudo impresionaban a líderes menores a través de intercambios de regalos asimétricos, es decir, de la presentación a un inferior de un trabajo que sería incapaz de corresponder, para dar así la imagen pública y social de una relación de poder de otra forma intangible. En el momento de la Conquista, Moctezuma II, suegro de Huanitzin, participó en tales regalos asimétricos en varias ocasiones: al enterarse de la llegada de los extranjeros a la costa de Veracruz, mandó escudos y objetos de arte plumario, así como un gran “sol” de oro batido y un “lunar” de plata. Cuando fueron exhibidos en Bruselas y admirados por el artista Alberto Durero en 1520, los vio como ejemplos de artesanía exótica. Escribió que “entre los objetos [estaban] maravillosas obras de arte, y me maravilló el ingenio sutil de los hombres en las tierras extranjeras”.⁴⁶ Sin embargo, en su marco original, mexica, esos regalos extravagantes eran gestos de la desmesura, enviados con la intención, en términos indígenas, de abrumar al receptor; dichos bienes materializaban las relaciones sociales en actos de generosidad competitiva. En realidad, la *Misa de San Gregorio* representó un intercambio asimétrico, en tanto que el papa, por lo que sabemos, nada obsequió a Huanitzin —y, ciertamente, nada de tal valor y arte.

Otra idea clave del papel del arte renacentista que llegó a los artistas indígenas en el Nuevo Mundo fue el de la autoría. En algunos grabados, como los firmados por Durero y con las siglas de Van Meckenem, vemos la obra renacentista como un acto inalienable de un solo autor artístico que lo había traído a la existencia. Tal unión entre el “artista” y el “arte” encontró su expresión en las biografías de artistas. Pero en la Nueva España, la respuesta de los artistas indígenas no fue transustanciar, o reenmarcar, sino rechazar.⁴⁷ El deseo de encontrar artistas, con nombres e identidades individuales, ha sido muy fuerte entre los historiadores del arte, como Manuel Toussaint, quien, al considerar los grandes ciclos de la pintura que cubren las paredes de los antiguos monasterios e iglesias, habló de una “infinidad de indios pintores”, cuyos nombres se perdieron en el tiempo.⁴⁸ Mientras Toussaint y otros después de él han tratado de recuperar los nombres de los pintores indígenas de las fuentes históricas disponibles, todavía tenemos muy pocos, especialmente en relación con la enorme producción de los artistas indígenas en la Nueva España. A pesar del optimismo de Toussaint sobre esta búsqueda, ningún organismo de artistas indígenas individuales ha emergido de los archivos o de los almacenes de los museos. La escasez de archivos indígenas y de investigación en ellos en zonas centrales de producción, como la Ciudad de México —con algunas excepciones notables—, sin duda juega un papel en esta carencia. Pero la falta de creadores individuales también es atribuible, sobre todo en México en el siglo xvi, a la práctica artística indígena que enfatizó no una singularidad del estilo, sino una armonía entre las distintas manos artísticas. Por ejemplo, a pesar de que muchos artistas pintaron el mapa Beinecke, hecho en la Ciudad de México en torno a 1565, la impresión visual inmediata es que una sola mano creó todo el manuscrito —las diferencias son identificables solamente a través de un análisis exhaustivo.⁴⁹ Tal uniformidad se logró después de años de entrenamiento en equipo, trabajando con maestros de talleres. Si bien los historiadores del arte a

menudo tratan de identificar a un autor específico en las obras realizadas por pintores indígenas de la Nueva España, los artistas no buscaban ese reconocimiento individual a través de un nombre o una firma, aunque en las impresiones que recibieron y estudiaron hay claros indicios de autores muy concretos, como las siglas de Israel van Meckenem en el grabado de la *Misa de San Gregorio*. Así, la autoría de cualquier trabajo se extendió entre un número de partidos, y conocemos los nombres de muy pocos de ellos. Esta “autoría difusa” fue característica de muchos talleres indígenas (y europeos). En los murales de Tecamachalco encontramos evidencia tanto del deseo de los historiadores del arte de identificar a un artista, como de las prácticas que resultaban en la autoría difusa. En la década de 1930, Manuel Toussaint asignó las pinturas a un solo artista que, con base en su estilo, se creyó que era un flamenco inmigrante, quien gracias a algunos documentos de archivo fue nombrado como Juan Gerson.⁵⁰ A principios de los sesenta, los historiadores del arte afirmaron que Gerson fue un pintor indígena o *tlacuilo*, lo cual hoy es ampliamente aceptado. En ese momento era incuestionable que todas las pinturas fueran obra de un solo artista; aunque muestran diferencias estilísticas, los historiadores del arte responsabilizaron de ello a las fuentes utilizadas.⁵¹ Pablo Escalante Gonzalbo ha planteado que la persona mencionada en documentos como “Juan Gerson” tal vez no era el pintor de la bóveda, sino un escribano de la iglesia o de una de las cofradías de la comunidad.⁵² Su argumento nos pide volver a examinar el supuesto de que un solo artista hizo todas las pinturas del sotocoro, dado que existen diferencias estilísticas entre ellas. La fidelidad de un solo artista a varias fuentes es una posible explicación para la gama de estilos, pero, teniendo en cuenta la gran cantidad de escribanos y pintores que trabajaban en las ciudades y pueblos de la Nueva España, es más factible que las pinturas se hayan creado en un taller. Con las diferencias en el estilo, el manejo de las fuentes, así como la aplicación y la densidad de la pintura, es bastante probable que estas obras hayan sido producto de varios artistas.⁵³

Los pintores podían acercarse a sus fuentes de diversas maneras. Una comparación reproducida con frecuencia fue entre el Arca de Noé del techo de Tecamachalco y su fuente impresa (lo que aquí se muestra en una impresión de 1561 del bloque utilizado por primera vez en una Biblia de 1542). La comparación evidencia que el artista fue en gran parte fiel a la fuente (figs. 10 y 11). Mientras que alargó verticalmente el arco, mantuvo las proporciones de sus distintas partes, así como de los animales y figuras humanas, y las posiciones de muchas de las aves de arriba. Un ajuste al contexto local fue la sustitución de animales desconocidos por aquellos conocidos. En la fuente impresa, el agua está llena de diversas criaturas marinas de fantasía; en Tecamachalco, el artista sustituyó un ciervo, un pecarí y un conejo. En otras escenas, los pintores expresaron mayor libertad en relación con la fuente, a veces para transformar las imágenes rectangulares en formas irregulares originadas por la nervadura de la bóveda, y en ocasiones para abrir escenas estrechas de blanco y negro, con el resultado de más legibilidad, así como un mayor sentido de lo milagroso. Por ejemplo, en el grabado para ilustrar Apocalipsis 10 —publicado por primera vez por Gulielmum Boule en Lyon en 1542, y nuevamente en 1558, 1561 y 1563 por Iacobum de Millis (Jacques De Mille), quien reutilizó las placas—, la imagen, siguiendo el texto bíblico, muestra a san Juan Evangelista que acaba de recibir un libro de un ángel “que está de pie sobre el mar y sobre la tierra” (Apocalipsis 10: 8; fig. 12). De acuerdo con el mandato del ángel en Apocalipsis 10: 9: “Tómalo y devóralo; te amargarán las entrañas, pero en tu boca será dulce como la miel”, san Juan aparece comiendo el libro. En el grabado, Juan está anclado en la esquina de la composición, y el lomo de su libro crea una diagonal que conecta su boca con la mano del ángel, subrayando así el sentido de la narrativa, donde su acción de comer es ocasionada por la orden del ángel. En la versión pintada, Juan se encuentra situado más arriba en el espacio pictórico, y sin ataduras al marco, asemeja flotar por encima de los elementos diminutos del paisaje en la parte inferior de la hoja ovalada (fig. 13). De tal suerte, Juan parece desafiar la gravedad, como

si, al igual que el ángel que se coloca en sus piernas de columnas, poseyera poderes sobrenaturales. Tales manipulaciones permitieron al pintor cambiar el énfasis de la pintura, por lo que vemos menos la agencia del ángel que las capacidades sobrehumanas del santo. Aunque las intervenciones de conservación pueden resultar asimismo en diferencias artísticas —como en el manejo de los pliegues de la ropa (y, por tanto, en la forma subyacente del cuerpo) en dos de las escenas del Apocalipsis que colindan con la entrada de la iglesia (fig. 14)—, estas últimas también parecen apuntar a la intervención de distintos pintores.

Para los artistas de Tecamachalco, la irregularidad de los espacios que necesitaban llenar servía como impulso para modificar las imágenes de los grabados, e involucrar a más de un pintor en las escenas. Las formas de las hojas de papel amate varían, y los artistas alteraron las composiciones rectangulares de sus fuentes para que cupieran en los espacios entre las nervaduras de la bóveda. En la parte central del techo, en las escenas del Génesis, muchas de las hojas de papel son círculos, como las de Caín y Abel, el Arca de Noé, la Torre de Babel, el Sacrificio de Isaac y la Escalera de Jacob. Debido a que cuando estas hojas se colocaron en la bóveda se dejaron grandes superficies sin pintar, otro artista extendió las imágenes para llenar estos espacios. En la escena del Arca de Noé podemos ver con claridad las dos manos artísticas a través de la brecha entre el papel circular sobre el cual se pintó la escena y la extensión de la pintura para llenar mejor el espacio de la bóveda (fig. 10). Los trazos horizontales que se utilizaron para crear la impresión de las olas de las aguas son más amplios en su extensión en el techo; el artista que trabajó en la hoja de papel pintó las nubes con lavados de color claro y como filamentos tenues, mientras que aquel que trabajó en el techo expresó nubes como toques más pesados de pintura. En la figura 7, las hojas de papel amate están representadas como círculos y óvalos blancos; alrededor de cuatro imágenes son óvalos sombreados: la Escalera de Jacob (Génesis 28), Caín y Abel (Génesis 4: 1-16), el Arca de Noé (Génesis 7) y Los veinti-

cuatro ancianos y la apertura del libro sellado (Apocalipsis 4-6). La parte sombreada representa las áreas donde se pintó directamente en el techo.

Pero estas extensiones de pintura se encuentran menos en las bóvedas exteriores, donde los artistas crearon las imágenes del Apocalipsis en hojas ovaladas alargadas verticalmente, más parecidas a las formas entre las nervaduras. La composición de estas hojas era también más cercana a la de sus fuentes, ya que muchos de los grabados del Apocalipsis son verticales y estrechos, situados en una de las dos columnas de la página (fig. 15). Por el contrario, numerosas escenas del Antiguo Testamento tienen dos columnas de ancho, con composiciones horizontales. A pesar del desafío que implicaba pasar de la fuente rectangular al óvalo alargado de la pintura, los artistas tenían confianza en la manipulación de las composiciones para el nuevo formato y en complementarlas con el color. En la escena de Las langostas del abismo, el artista utilizó una pintura de color café oscuro para enfatizar las formas de las bestias contra el fondo anaranjado, y el blanco para distinguir sus fauces (fig. 16). Los diferentes colores —azul turquesa, naranja claro y blanco— se distinguen en los cuerpos en primer plano, y el contraste entre los colores en el primer plano y la oscuridad del segundo plano crea la impresión de profundidad; en un grabado similar, hay poco sentido de la profundidad del espacio (fig. 15, derecha).⁵⁴

Sin embargo, la experiencia final de las pinturas, como grupo, no puede ser controlada por los pintores. Mientras que ciertas decisiones en los paneles individuales pueden haber sido responsabilidad de los artistas, la experiencia última de la obra para los espectadores fue determinada por quien compuso el techo en su totalidad, cuyo criterio para poner las hojas en ciertos lugares no fue completamente consistente. Las escenas del Génesis siguen la cronología bíblica, pero no las del Apocalipsis (fig. 7). La intrusión de una escena del Apocalipsis en el centro del techo junto a las cinco del Génesis y las dos de Ezequiel no parece seguir una tipología es-

tándar, aunque una lógica tipológica podría haber guiado el arreglo. Dado el impacto de la disposición de las escenas, donde el todo es mayor que las partes, fue el compositor del techo quien cumplió el papel artístico principal, porque él estableció cómo las audiencias iban a ver y experimentar la obra. El caso de Tecamachalco nos permite observar lo complicado de la autoridad difusa en la Nueva España, y cómo a menudo impedía la identificación de un artista único.

El arte plumario también se hizo en los talleres, y dada la complejidad de la factura de estas obras, resulta muy improbable que hayan sido realizadas por un solo autor. En la *Misa de San Gregorio*, al igual que en otros trabajos de plumaria, no hay ninguna firma ni marca del o los artistas (fig. 2). En su lugar, la obra pone énfasis en sus mecenas, don Diego Huanitzin y fray Pedro de Gante, y en el destinatario: el papa Pablo III; es decir, en la producción y el consumo de la obra, en vez del autor. En resumen, la noción del artista del Renacimiento como la fuerza principal detrás de la creación de una obra, y su deseo de distinguirse como autor, no encontraron raíces seguras dentro de la práctica indígena en el siglo XVI.

Conclusión

¿Puede la estructura tripartita que he esbozado en estas páginas ayudarnos a comprender algo sobre los modos receptivos de este Renacimiento de papel? A menudo podemos ver ejemplos de transustanciaciones, como imágenes impresas en blanco y negro de herbarios europeos que se tradujeron en pigmentos locales, o modelos arquitectónicos que fueron trasladados a piedras en bajorrelieve. El reencuadre, en particular la importación de formas de inspiración europea a geografías localmente significativas, encuentra otra expresión en las *Relaciones geográficas*, de las que ya he escrito.⁵⁵ Las investigaciones extraordinarias realizadas en torno a las complejas redes sociales de peninsulares y criollos que produjeron obras de arte en contextos locales, muchas de ellas auspiciadas por

el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, nos llaman a seguir por la misma vía en ámbitos indígenas. El rechazo es más difícil de medir, pues se trata de una categoría de algo que no está presente. Sin embargo, mantenerlo como una categoría nos anima a buscar formas en las que no vemos el Renacimiento en el Nuevo Mundo, pero también otras en las que sí lo hacemos.



Figura 1. Convento de la Asunción, Tecamachalco, conocido hoy como exconvento de San Francisco, mediados del siglo xvi. Foto: Barbara Mundy.

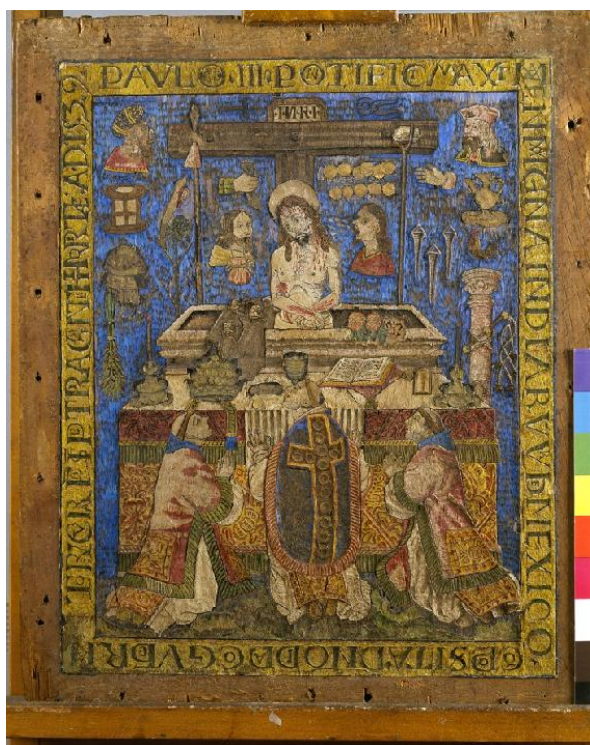


Figura 2. Anónimo, *Misa de San Gregorio*, plumas sobre papel, ca. 1539. Musée des Jacobins, Auch, France. Foto: del Musée des Jacobins, Auch.



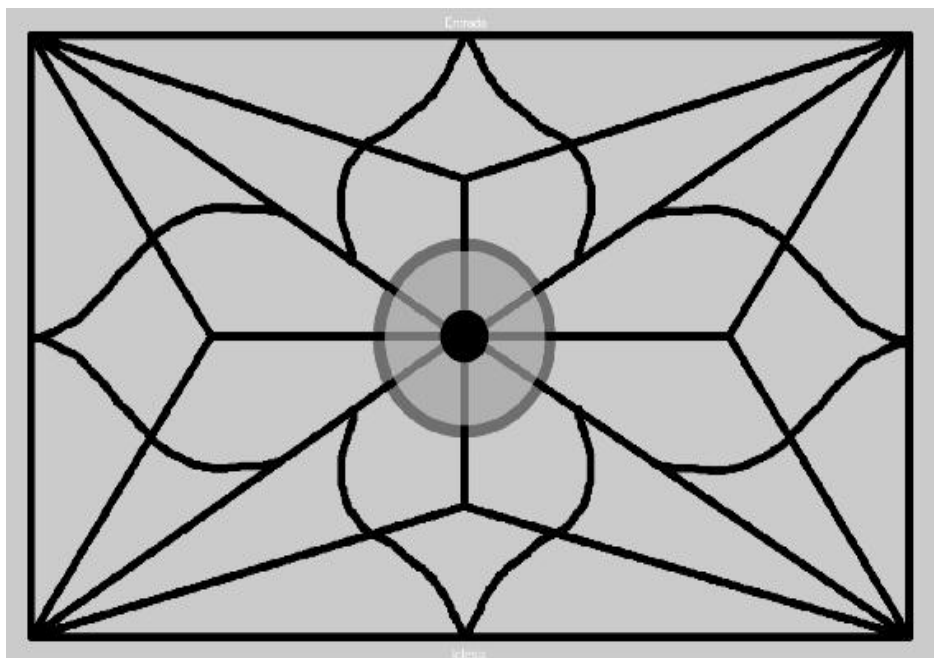
Figura 3. Israhel van Meckenem, *Misa de San Gregorio*, xilografía, ca. 1490. © Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.



Figura 4. Israhel van Meckenem, *Misa de San Gregorio*, detalle de la leyenda, xilografía, ca. 1490. © Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.



Figura 5. Escenas de la biblia, temple sobre papel amate, ca. 1562. Convento de la Asunción, Tecamachalco. Foto: Barbara Mundy. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



59

Figura 9. Esquema de las escenas de la bóveda del sotocoro del convento de la Asunción, Tecamachalco. Adaptado de Monika Niedermeier, “Los grabados utilizados por los pintores de la bóveda del sotocoro de Tecamachalco”, en *El arte cristiano-indígena del siglo xvi novohispano y sus modelos europeos*, ed. de Pablo Escalante Gonzalbo (Cuernavaca: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008) y Xavier Moyssén, “Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IX, núm. 33 (30 de julio de 1964). Dibujo: Barbara Mundy.



Figura 10. Anónimo, El arca de Noé, temple sobre papel amate, ca. 1562. Convento de la Asunción, Tecamachalco. Foto: Pedro Ángeles Jiménez (1998), Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIE-UNAM. Secretaría de Cultura-inah-méx. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 11. Anónimo, El arca de Noé, *Biblia Sacra, ex postremis doctorum omnium vigiliis* (Lyon: Jacob de Millis, 1561), Christoph Keller, Jr. Library, General Theological Seminary, Nueva York. Foto: Barbara Mundy.



Figura 12. Anónimo, San Juan devora el libro, *Biblia Sacra, ex postremis doctorum omnium vigiliis* (Lyon: Jacob de Millis, 1561), Christoph Keller, Jr. Library, General Theological Seminary, Nueva York. Foto: Barbara Mundy.



Figura 13. Anónimo, San Juan devora el libro, temple sobre papel amate, *ca.* 1562. Convento de la Asunción, Tecamachalco. Foto: Pedro Ángeles Jiménez (1998), Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIE-UNAM. Secretaría de Cultura-inah-méx. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.





Figuras 14 a-c. Anónimo, a) La caída de Babilonia, b) San Mateo, c) La visión de los siete candelabros, temple sobre papel amate, *ca.* 1562. Convento de la Asunción, Tecamachalco. Foto: Pedro Ángeles Jiménez (1998), Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIE-UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 15. Anónimo, El séptimo sello: las primeras cuatro trompetas (izquierda), y Las langostas del abismo (derecha), *Biblia Sacra, ex postremis doctorum omnium vigiliis* (Lyon: Jacob de Millis, 1561), Christoph Keller, Jr. Library, General Theological Seminary, Nueva York. Foto: Barbara Mundy.



Figura 16. Anónimo, Las langostas del abismo, temple sobre papel amate, *ca.* 1562. Convento de la Asunción, Tecamachalco. Foto: Pedro Ángeles Jiménez (1998), Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIE-UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

De árboles torcidos y huertos cuatripartitas. El jardín florido en el arte indocristiano del siglo xvi

Berenice Alcántara Rojas

Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

El presente trabajo constituye un acercamiento a un conjunto de obras que fueron elaboradas en la Nueva España del siglo xvi como un medio para promover creencias, prácticas y formas de vida cristianas entre los pueblos indígenas de habla náhuatl. La propuesta es mirar a estas obras, a pesar de su diversidad, como el fruto de un mismo ambiente de producción *indocristiano*, en el que se desarrolló el quehacer de frailes e intelectuales y artistas indígenas. Se revisará, en específico, el tema del “jardín”, en cuanto punto de confluencia de imágenes y nociones cristianas y mesoamericanas. A partir del análisis de un paño de pintura mural que hasta hoy no ha sido estudiado, el cual se encuentra en el sotocoro del templo del conjunto conventual agustino de Tlayacapan (Morelos, México), se pondrán en relación otras obras de distinta índole en las cuales también se trata el tópico del “jardín florido”, como los cantos en lengua náhuatl que se encuentran en la *Psalmodia christiana*, compuesta por fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores indígenas, y los murales del claustro bajo del conjunto agustino de Malinalco (Estado de México, México).

*

En la segunda mitad del siglo xvi, a la par que los pueblos de indios, o *altepetl*, como los llamaban los nahuas, iban constituyéndose en repúblicas y estableciéndose en sus asentamientos definitivos, comenzó a florecer por toda la tierra un nuevo arte, una nueva manera de hacer las cosas. Poco a poco, los *altepetl* reconfiguraron sus entornos urbanos a partir de un patrón reticulado pensado desde Europa como paradigma de un orden ideal, levantaron imponentes conjuntos conventuales que anunciaban en cada una de sus formas las riquezas de la Jerusalén celeste y confeccionaron, entre muchas otras cosas, miles de imágenes que, desde los muros, las piedras, las telas, las plumas y los papeles, daban muestra de los vínculos que habían establecido sus creadores con el mundo intelectual del Renacimiento.

Este nuevo arte se hallaba ligado, como resulta evidente, a un proyecto de dominación, pues se gestó dentro de las escuelas y los talleres conventuales que fundaron los mendicantes en la Nueva España, con la intención de inculcar a las poblaciones nativas una serie de prácticas, valores y formas de pensamiento cristianos que garantizaran su sumisión a los poderes del rey y de la Iglesia. No obstante, este arte, así como el proceso mismo de dominación política y transformación ideológica en el que se inscribía, sólo fue posible gracias a la participación activa y creativa de los naturales y, en particular, a las alianzas e intercambios, de muy distinta índole, que tuvieron lugar entre los conquistadores (los frailes, en este caso), las autoridades étnicas de los *altepetl* y los cuerpos de intelectuales y artistas indígenas que se fueron formando en dichas escuelas. Por ello, ca-

da una de las obras que ha llegado a nosotros de este arte indocristiano (la arquitectura conventual, la escultura en piedra, la pintura mural, los mosaicos de plumas, los códices...), lejos de ser mero testimonio de un proyecto de imposición cultural, es evidencia de complejos procesos de negociación artística, intelectual y política.⁵⁶

Cada obra de arte indocristiano nos muestra, en primer término, que sus creadores, los frailes y los intelectuales y artistas indígenas que participaron en su diseño y elaboración, tuvieron conocimientos sobre materiales, procesos técnicos, modelos de género, fuentes, estructuras compositivas, estilos, recursos formales, temas e ideas cuyos orígenes se hallaban en dos continentes y dos entramados culturales distintos: la Europa del Renacimiento y la Mesoamérica del Posclásico tardío.⁵⁷ En segundo lugar, cada obra nos permite apreciar que estos hombres no sólo tuvieron acceso a ciertas porciones de estos legados, sino que desarrollaron habilidades para combinarlos, de maneras diferentes, según sus intereses y expectativas y en función del mensaje que esperaban difundir en cada caso. No debe olvidarse que cuando hablamos de arte indocristiano nos referimos en realidad a obras específicas gestadas en el concurso de diversos actores que, inmersos en coyunturas históricas locales, pretendían impactar a distintos públicos y satisfacer necesidades muy precisas.

Los creadores de estas obras de arte indocristiano, al igual que otros hombres de su tiempo, supieron generar soluciones novedosas ante los retos que les impuso la colonización; en este caso, a partir de la yuxtaposición, el entrecruzamiento y/o la mezcla de distintas porciones de esos repertorios culturales que, por herencia o por aprendizaje, tenían a su alcance. Sus obras pueden ser caracterizadas como “ambivalentes”, de acuerdo con Hanks, pues contenían la posibilidad intrínseca de despertar respuestas o lecturas divergentes en diferentes grupos de audiencias, ya que fueron hechas para ser expresivas y significativas en un entorno “de frontera”, lleno de transformaciones y categorías lábiles, en el que se estaban intercambiando continuamente exigencias, informaciones, discursos y objetos entre los colonizados y los colonizadores, y creando combinaciones de géneros u otros nuevos, a partir de la conjunción de elementos de variados orígenes. Cada obra era nueva y, por ende, su marco de interpretación no estaba por completo definido de antemano.⁵⁸

Detrás de este gusto por las mezclas y esta capacidad para conjuntar repertorios culturales diversos, se hallaban dos voluntades en apariencia contradictorias. Por un lado, la voluntad de los frailes (franciscanos y agustinos, en particular) de inculturar el cristianismo, es decir, de transmitir el mensaje cristiano a partir de la reutilización de repertorios, lenguas y estrategias de comunicación indígenas. Esta inculturación implicaba llevar a cabo una purga de todos aquellos elementos que se consideraban nocivos o indisolublemente vinculados con la idolatría, y la reutilización de todos los positivos; los cuales eran sometidos a procesos de depuración, recontextualización y refuncionalización, que debían asegurar su transformación radical, en el plano, sobre todo, de los contenidos. Estos procesos de resignificación se amparaban, a su vez, en dos estrategias interpretativas y compositivas complementarias: el simbolismo tipológico, según el cual todos los eventos y pasajes del Antiguo Testamento eran el anuncio o prefigura de todo lo que ocurriría después de la Encarnación,⁵⁹ y la hermenéutica analógica, también simbolista, propia de los pensadores y artistas del Renacimiento y a cuya luz se podían incorporar

ciertos componentes paganos para volverlos signos, moralejas, emblemas y/o alegorías de verdades cristianas.⁶⁰

Por otro lado, esta inculturación del cristianismo fue posible gracias a la curiosidad y la apertura de los naturales, quienes —desde una tradición que solía valerse de las formas, los colores y las envolturas de las cosas para dotarlas de significado y que se hallaba acostumbrada a la fusión y fisión de todas las entidades del cosmos—⁶¹ se adueñaron del cristianismo y de varios elementos y repertorios del Renacimiento para volverlos compatibles con su propia tradición.

Este arte indocristiano, al haber sido producido, en muchas ocasiones, con fines de evangelización o para satisfacer las necesidades rituales y devocionales de estos *altepetl* cristianos, fue primordialmente religioso. Un arte en el que emerge, una y otra vez, en espacios arquitectónicos, programas figurativos y textos de todo tipo, la imagen de un jardín, cuatripartita y/o cuadrangular, pletórico de flores, frutas, hierbas, aves, animales e insectos. Mi propósito en este trabajo es evidenciar algunas de las peculiaridades de estos jardines y mostrar cómo en ellos convergen y se entrelazan varios imaginarios cristianos y mesoamericanos sobre lo celestial.⁶²

Para llevar a cabo esta tarea, compararé dos tipos de fuentes y expresiones artísticas muy distintos: un programa de pintura mural y el texto de un canto en lengua náhuatl. El primero se trata del paño pictórico que cubre la bóveda del sotocoro del templo agustino de San Juan Bautista, en Tlayacapan, Morelos (fig. 1).⁶³ El segundo aparece dentro de los cantos que integran la *Psalmodia christiana* y que fueron compuestos por fray Bernardino de Sahagún y los intelectuales nahuas que colaboraban con él, para ser interpretados, de manera primordial, de acuerdo con los usos del canto-baile indígena.⁶⁴ La pintura mural del sotocoro del templo de Tlayacapan no ha llamado la atención de los estudiosos ni ha sido vinculada, por ende, con el tema del jardín. Los cantos de la *Psalmodia*, en cambio, han sido objeto de varias traducciones, ediciones y estudios,⁶⁵ en los cuales el tema del jardín siempre está presente.⁶⁶ En ambos casos, me interesa mostrar que ciertos elementos, en apariencia ornamentales, funcionaban en realidad como ejes estructurales y paradigmáticos que permitían la configuración y manifestación de ese entramado al que llamaré, de momento, *jardín florido indocristiano*. Por ello resulta conveniente, en primera instancia, hacer un breve recorrido por algunos de los entornos vegetales y floridos, de carácter celeste, de los que este jardín es heredero.

En el siglo xvi, la historia del cristianismo y su propagación entre pueblos de distintas tradiciones culturales había desencadenado en dos visiones principales sobre el cielo. La primera es la de la ciudad-templo, prefigurada en el Tabernáculo, el Templo de Salomón y la Jerusalén fortificada construida sobre el monte Sión. Un lugar de luz cuyo centro es Dios, en el que los ángeles y los salvos se congregan en una eterna liturgia de alabanzas. La segunda es un jardín paradisiaco, restauración del Edén perdido por Adán, en el que los salvos reciben la merecida recompensa por los sacrificios que sufrieron en vida, disfrutando de reuniones fraternas, juegos, cantos, músicas y danzas entre los ríos que irrigan el jardín, su fuente de agua de vida eterna, sus árboles de frutos siempre maduros, sus flores de mil fragancias y sus dóciles criaturas. Dependiendo de las épocas, las tendencias teológicas y las inquietudes de los visionarios se llegó a considerar que el paraíso

de placer era un estado transitorio, un nivel inferior del cielo o un espacio contiguo a la Jerusalén celestial. Como estado transitorio, el jardín de las delicias era el lugar al que iría el alma de los salvos luego de su muerte y en el que esperarían la resurrección de los cuerpos, luego del Juicio Final, para entrar triunfantes y completos en la Jerusalén eterna. Como nivel inferior, el paraíso representaba la parte del cielo en la cual gozaban los santos y los salvos cuando no era hora de subir a la Jerusalén definitiva a alabar al Altísimo. Y, como espacio contiguo, el jardín de recompensas constituía una de las tantas estancias que se hallaban dentro, según unos, y afuera, según otros, de las murallas de la ciudad de Dios. En algunas ocasiones, se distinguía por encima de estos dos ámbitos un tercer espacio, el empíreo, el círculo inmóvil de luz pura donde moraba la Trinidad y al que, de acuerdo con algunos, ni siquiera la Virgen María tenía acceso; mientras que, en otros momentos, se le pensó como la parte central de la ciudad-templo-jardín en torno a la cual se congregaban los ángeles y los salvos.⁶⁷

Asimismo, el cielo-paraíso cristiano se muestra en las fuentes como un jardín siempre verde; ya que los justos gozan en la Gloria del ambiente que tomará el lugar de esta tierra al restaurarse la condición original de la Creación, pues, como reza Isaías: “Yahvé se apiadará de Sión, se compadecerá de todas sus ruinas, y tornará su desierto en vergel, y su estepa en paraíso de Yahvé, donde habrá gozo y alegría, alabanza y rumor de cánticos” (Isaías 51, 3). Este jardín integra elementos relacionados con el Paraíso terrenal del Génesis, el *Hortus conclusus* del *Cantar de los cantares*, el árbol de Jesé del libro de Isaías, el Huerto de los Olivos de los evangelios, el paraíso del Islam, los Campos Elíseos y las Islas afortunadas de los mitos grecorromanos, además de viejas concepciones de la naturaleza ordenada, cual *locus amoenus*, en las que cada especie de flora y fauna tiene asociaciones simbólicas y se halla ligada a nociones de regeneración y eternidad.

Dentro de la nutrida flora de este cielo-paraíso ocupan un lugar preponderante los árboles y, dentro de ellos, destacan la Cruz de Cristo, considerada “escalera hacia el cielo” y “árbol de vida”, que sustituye al árbol en el que Adán y Eva consumaron su pecado; los árboles de vida, que dan fruto los doce meses del año de la Jerusalén celestial de acuerdo con la visión de Juan (Apocalipsis 22, 2); el olivo, la palmera, el ciprés y el cedro, de los cuales se decía que había sido hecha la Cruz de Cristo y que simbolizaban, respectivamente, la paz entre Dios y los hombres, el triunfo de los mártires sobre la muerte, la incorruptibilidad de los elegidos, y la eternidad; la vid, a la cual Jesús mismo se comparó (Juan 15, 1-8) y de donde se extraía el vino que se transformaba en su sangre; y el granado, imagen de la resurrección y la castidad. Entre las flores, sobresalen la rosa y el lirio (o flor de lis), evocaciones de María,⁶⁸ la castidad y la condición celestial de los elegidos. Especies a las que solían sumarse, dependiendo de las representaciones, otras muchas flores coloridas y aromáticas, así como plantas medicinales, que simbolizaban para los cristianos las virtudes que sanaban el alma y a aquellos que las habían encarnado; ya que las flores del paraíso eran, sobre cualquier otra figuración, los propios santos, aquellos hombres y mujeres que destilaban aromas de santidad y eran inspiración para los creyentes, pues habían logrado florecer a una vida nueva al haberse nutrido con la palabra de Dios contenida en los evangelios, los cuales eran vistos como los ríos que manaban de Dios hacia los rincones del paraíso.⁶⁹

Finalmente, o quizá por principio, muchos de estos elementos, a veces disímiles, procedentes de tradiciones culturales muy distintas, se unieron en torno al tema del cielo-jardín gracias al *topos* del *Hortus conclusus* (o jardín cerrado), extraído del *Cantar de los cantares*, y asociado por el catolicismo con la Virgen María. Como señala Delumeau, la imagen del jardín cerrado significa de manera simultánea en el catolicismo: el alma del cristiano, la conciencia pura, la virginidad de María, la vida en recogimiento, el claustro conventual, el paraíso restaurado, la Iglesia irrigada por los cuatro ríos del evangelio y la Jerusalén celestial.⁷⁰

Por otra parte, dentro de la compleja concepción del espacio-tiempo que poseían los pueblos nahuas al momento del contacto con los europeos es posible distinguir, por lo menos de acuerdo con los datos que presentan las fuentes, dos ámbitos que por su condición “celeste” y “paradisiaca” resultan relevantes para el estudio de los jardines floridos del arte indocristiano: el *Tamoanchan* y el cielo del sol.

Para los nahuas, el cielo del sol era un ámbito constituido por dos mitades opuestas y complementarias: el *ichan tonatiuh ilhuicac* (la casa del sol en el cielo) al este y el *cihuatlampa* (o rumbo de las mujeres) al oeste. El *ichan tonatiuh* era el cielo del astro guerrero en plenitud, el trayecto que recorría del amanecer al mediodía. Una estepa incandescente, invadida por su luz y calor, a la que iban, luego de la muerte, ciertas entidades anímicas de aquellos que habían perecido por causa de la guerra.⁷¹ El destino de los difuntos en este cielo de luz y de calor era continuar combatiendo al lado del sol y, por ello, al alba se alistaban para la guerra, emulaban combates y se entregaban al canto-baile para coadyuvar con sus voces, sus movimientos y el resonar de sus escudos al triunfo diario de esa deidad que irrumpía cada mañana de las entrañas de la tierra. Al pasar del cenit, los varones valientes abandonaban ese páramo incandescente en el que se había desarrollado la batalla matinal y dejaban a un sol, ya en declive, en manos de las mujeres. En ese momento se transformaban en aves y, como tales, se trasladaban a un jardín celestial pletórico de árboles de flores enervantes y coloridas cuyo néctar les servía de alimento. Una transformación que, a decir de los informantes de Sahagún, se volvía definitiva luego de cuatro años.⁷²

El *cihuatlampa* era el cielo del sol en el ocaso de sus fuerzas y a él iban las muertas de parto en recompensa por haber ofrendado su vida en un combate contra las fuerzas frías del interior de la tierra. Allí, en el lado femenino de una mitad del mundo diurna y masculina, estas mujeres divinizadas, al igual que los varones, se daban al canto-baile, escaramuceaban y ayudaban al sol a continuar con su recorrido, transportándolo, en este caso, en una litera cubierta de plumas de quetzal.⁷³

El *Tamoanchan*, en cambio, aparece en las fuentes como un espacio de creación y de transgresión. Los textos del siglo xvi lo presentan como la morada de los dioses, entre deleites y pasatiempos, en el nivel más alto del cielo; el lugar en el que Quilaztlí mezcló los huesos que Quetzalcóatl robó del inframundo y la sangre de los dioses para formar una nueva humanidad; el sitio del cual los dioses fueron expulsados por haber cortado las flores del árbol, y el ámbito desde donde Ometecuhtli y Omecihuatl enviaban el *tonalli* de los futuros hombres al vientre de las mujeres.⁷⁴

Al mismo tiempo, las fuentes aportan otros datos, en apariencia contradictorios, acerca de la ubicación, la naturaleza y las funciones cosmológicas de ese sitio que también era conocido como el lugar del “árbol florido” (*xochincuahuitl*), lo cual ha llevado a varios estudiosos a proponer diferentes interpretaciones al respecto.⁷⁵ López Austin, por ejemplo, ha señalado que el árbol florido es una imagen que resume por entero la dinámica del cosmos tal y como la percibían los pueblos mesoamericanos. Para este autor, las alusiones al *Tamoanchan*, a veces como un lugar celeste y en otras como uno acuático o neblinoso, indican que el árbol florido era, para los nahuas, todo el espacio en el que se llevaba a cabo el permanente proceso de creación del tiempo y los seres del mundo. De este modo, las raíces del árbol corresponderían al mundo subterráneo, húmedo y femenino, en el que se almacenaban las “semillas” que darían forma a los seres que poblarían la superficie y en el cual la mayoría de los difuntos se desprendía de su carga mundana; su copa, florida y fragante, equivaldría a los niveles superiores del cielo, entre los que se encontraba la casa del sol, morada final de los guerreros transfigurados en aves y mariposas; en tanto su tronco sería el espacio intermedio, suma de los cuatro postes del cosmos, donde se entrelazaban las entidades sagradas provenientes del arriba y del abajo para desparramarse más tarde sobre la superficie de la tierra.⁷⁶

La copa del *Tamoanchan* coincide, además, con lo que Jane H. Hill ha denominado *mundo flor*. Un núcleo de ideas y representaciones en torno al sol como fuerza vital, común a varios pueblos indígenas, en especial del tronco lingüístico yutoazteca como los nahuas, que se expresaba, en contextos discursivos ligados al canto y el baile, a través de “imágenes poéticas” que insistían en la diversidad cromática, sonora y olorosa de ciertas flores, aves, plumas y gemas consideradas manifestaciones de poderes ígneos e iridiscen-⁷⁷tes.

Así pues, tanto en el catolicismo como en la tradición religiosa de los nahuas hallamos jardines asociados con la parte alta del cosmos, donde era posible una existencia gloriosa más allá de esta tierra y esta vida. En ambos casos, estos sitios sagrados y celestes eran imaginados como espacios llenos de luz, flores coloridas, objetos iridiscentes, aromas dulces, seres alados y sonidos peculiares. No obstante, tales similitudes resultan menos evidentes cuando estos jardines se analizan a la luz de los sistemas cosmológicos y éticos de los que formaban parte. El cielo-paraiso cristiano era un ámbito estático que permanecería, luego del fin de los tiempos, como morada de Dios y de aquellos que hubieran logrado seguir por entero sus designios. Era el sitio en donde se solucionaría, de una vez y para siempre, el conflicto desatado por Adán entre los dos componentes del ser humano: el alma y el cuerpo. La copa del *Tamoanchan*, en cambio, era un lugar integrado al movimiento cíclico y permanente del cosmos, un ámbito diurno de predominio del sol, en el cual sólo una fracción de algunos seres humanos hallaría otra suerte de existencia, asimilada ya a las fuerzas cálidas y luminosas de ese espacio celeste.⁷⁸

En la Nueva España del siglo xvi, las imágenes del jardín, el árbol y la flor funcionaron como “atractores” que, en torno al *topos* del *Hortus conclusus*, permitieron a los creadores del arte indocristiano conjuntar dos maneras de entender lo celestial.⁷⁹ Como muestra de la importancia del tópico del *Hortus conclusus* en esta reconfiguración, presento un pasaje de un canto de la *Psalmodia christiana* en el que se celebraba la Resurrec-

ción de Cristo. En él, Sahagún y sus colaboradores nahuas recuperaron un pasaje legendario que aparece en las hagiografías marianas desde el siglo xvi, según la cual Cristo, luego de su resurrección y antes de presentarse a sus discípulos, fue a saludar a su madre, junto con los ángeles y los patriarcas que había liberado del Limbo. En la *Psalmodia*, esta salutación se construyó a partir del modelo de Cristo como jardinero, forma en la que se le manifiesta a María Magdalena a las afueras del sepulcro, y del *Hortus conclusus*, pues, en este canto, Cristo y la Virgen dialogan entre sí empleando las palabras con las que el esposo y la esposa se saludan en el *Cantar de los cantares* (5, 1).

Auh niman, miequinti angelome otlamelauhqe,
quimotlapalhuito in ciuapilli, in istoçoticatca,
in quimochielititcatca in itlaçoconetzi.

Niman quimopaccailhuilique.
Ylhuicacciuapille,
ciuatlatoanie, ma ximopapaquilti, Alleluia:
ca in motlaçoconetzi, Alleluia: omozcalitzino, in iuh quimita-
lhui, Alleluia.

In oiuhquimocaquiti in ilhuicac ciuapilli, cenca omopapaquilti,
cenca omoiollali, quimitalhui:
ma oalmouica in tlaçopilli in isuchitlatzincó,
in isuchiquallmilpantzincó,
ma quimoqualti in isucutzi,
in isuchiqualtzi.

Auh in totecúio Iesu Christo, niman maxitituietz, quimotlapalhui, in
itlaçonantzi, quimitalhui:
ximoquetzino notlaçonantzine, ca oquiz in aiailt,
ca ie tlaqualca.

Y en seguida muchos ángeles fueron derecho,
fueron a saludar a la *cihuapilli*⁸⁰ que estaba esperando,
que estaba velando por su amado hijo.

Luego con alegría le dijeron:
Cihuapilli del cielo,
mujer gobernante, alégrate, ¡aleluya!
que tu amado hijo (¡aleluya!) volvió a la vida, así como lo dijo, ¡alelu-
ya!

Cuando escuchó esto la *cihuapilli* del cielo, mucho se alegró,
mucho se consoló, dijo:

“Que venga el *tlazopilli*⁸¹ a su jardín,
a su huerto de flores”.

“Que coma sus frutos,
su fruta”.

Y Nuestro Señor Jesucristo llegó de súbito, saludó a su amada madre y le dijo:

“Levántate amada madre mía, ya se fue la niebla,
ya hay buen tiempo”.⁸²

El paño mural del sotocoro del templo de Tlayacapan, por su parte, contiene un programa pictórico, en apariencia muy sencillo, que emula los trazos de una bóveda de nervadura a la que se añadieron ciertos elementos ornamentales (fig. 2).⁸³ No obstante, si se observa con cuidado esta nervadura pintada se notará, en primer lugar, que se encuentra compuesta por varias nervaduras superpuestas que juntas imitan una estrella o una flor y, en segundo lugar, que los elementos en apariencia ornamentales son los que entrelazan estas distintas nervaduras y dotan al mural en su conjunto de un sentido que trasciende la simple imitación de una forma arquitectónica.

La primera nervadura, o exterior, desplegada hacia las cuatro esquinas de la bóveda, arranca de la representación de cuatro vasos de los que emergen ramilletes de flores (fig. 3). Los vasos o jarrones de flores son una imagen sumamente común en el arte novohispano, sobre todo en los arranques de los arcos y las bóvedas, que aluden a la pureza de María (quien, como hemos visto, es también Iglesia y paraíso), y descansan en la figura del *vaso de elección* que aparece en los Hechos de los Apóstoles (9, 15). Sin embargo, a diferencia de lo que suele ocurrir en otras expresiones del arte novohispano, las flores que emergen de estos vasos no son ni azucenas ni rosas (los símbolos marianos más usuales), sino especies florales americanas, muy distintas entre sí, pero que nacen de los mismos tallos. Esta diversidad de especies florales que brotan de una misma planta remite al complejo del jardín florido mesoamericano. Un ámbito solar al que suele hacerse referencia en los textos en lengua náhuatl como el “lugar de las diversas clases de flores”.⁸⁴

Este mural de Tlayacapan comparte con otros jardines floridos indocristianos, como el del claustro bajo de Malinalco (que se inspira en la tapicería de mil flores y sirve de habitáculo del Nombre de Dios), un interés por la representación cuidadosa de las especies vegetales que se remonta a la Antigüedad clásica y que posibilita la identificación de las especies botánicas y su vinculación con ciertos atributos simbólicos, como la virtud y la salud. De forma paralela, tanto en Tlayacapan como en Malinalco, la mayoría de las especies florales son nativas y paradigmáticas del jardín florido mesoamericano. En ambos programas murales nos encontramos con flores que se dan en regiones calurosas,

brotan en época de secas, poseen propiedades alucinógenas y solían ofrecerse ritualmente a varias deidades prehispánicas. De ellas, resalto aquí a la *cacahuaxochitl* o *poyomatli* (fig. 4), una flor vinculada de manera poderosa con el complejo del jardín florido y que, como tal, podemos observarla en un buen número de obras artísticas indocristianas: la lámina 29 del *Códice Tudela*, las viñetas del libro XI del *Códice Florentino*, las bóvedas del claustro bajo del convento de Malinalco y las cenefas de la Sala de las Sibilas en la Casa del Deán.⁸⁵

La segunda nervadura del mural de Tlayacapan, al interior de la primera, nace de cuatro ángeles caríatides que descansan en peanas y que sostienen a su vez cuatro jarrones llenos de flores de diversas clases (fig. 5). Entre una nervadura y otra crecen follajes y acantos de donde salen frutas de las que comen aves (fig. 6). Estas criaturas que se alimentan de ciertos frutos contienen, a su vez, diversas evocaciones, como ocurre también en el programa mural del claustro bajo del convento de Malinalco. Por un lado, aluden a una serie de figuras alegóricas que representan la lucha de la virtud contra el vicio⁸⁶ y, por el otro, a los guerreros muertos que, transformados en aves, se nutren del dulzor de las flores y las frutas de la copa del *Tamoanchan*. Como propuso Jeanette F. Peterson hace ya varios años, estamos delante de paraísos convergentes.⁸⁷

Además de las flores y las aves, el programa mural de la bóveda del sotocoro del templo de Tlayacapan comparte con otros jardines floridos indocristianos una estructura a todas luces cuatripartita. En Tlayacapan, cuatro postes (vasos-ángeles-vasos) sostienen las nervaduras de esta bóveda pintada y permiten así que se despliegue este entorno paradisiaco que se alza contiguo a la entrada del templo y precisamente encima de la pila bautismal, cual promesa de vida nueva (fig. 1). De este modo, las flores, las frutas, las hojas, los ángeles y las aves, lejos de ser motivos ornamentales, funcionan como índices, como imágenes paradigmáticas que evocan realidades trascendentes, a partir de la convergencia y correferencialidad de dos núcleos temáticos cuyos orígenes se remontan a dos tradiciones culturales distintas. Un fenómeno que también ocurre en varios cantos de la *Psalmodia christiana*:

Yn telosuchitl,
in tijiollosuchitl,
in ticacaoasuchitl,
in titlapaltecomasuchitl: iecauhiotica⁸⁸
ximalacaiotica,
xitzcalloatica, otacico in vncan mutzmlinia.

In tipuchotl,
in taueuetl,
in titlatzca,
in toiametl,
in aiauhquauitl tleica in oc titlaucuxtlicac,

ie vncan,
ie imma, in ticiancuiliz in musuchio
in matlapal,
in tizcaloaz,
in ticeliaz.

In tisuchitototl,
in telotototl,
in ticentzontlatole,
in tiuitzitziltzi, in campa oanmouicaca,
in campa oancalacca:

auh in tisquich in tinepapanquechol,
in tinepapaçaqu, xioalmouicaca,
ma oalquixoa,
ma papatlanioa,
ma neçoçoalo,
ma tlapoui,
ma caquizti in amotlatoltzi:
ma chachalacoa,
ma tlacocoiolmilini⁸⁹ in amouicatzi.

Oacico,
oquiçaco in tosuchiPasqua,
in toveiPasqua,
in inezcalilitzi in totecuiio Iesu Christo.

In amixquichti, in antototzitzinti,
ma amisquichti yicpac ximomanaca in itzmolintimani,
in viuitoliuhtimani, in nepa-
pantlaçoquauitl,
ma xiciaalotimotecaca in toteuitoal.

Ma ticencuicaca,
ma ticemahauiaa,
ma tictoceniecteneuilica in vei tlatoani Iesus, ca omozcalitzino.

Oquiz in cetl,
in cecuiztli,
oacico in iamaniliztli,
in totonillutl,
in ioiolitoton,
in nepapan papalotl ie patlani,
ie papaqui.

Ma oncuicoia,⁹⁰ tlaçoquechol nepapan tototl,
ma ontimalolo in nezcalilizilhuitl, in ie uecauh chialoia,
in ie uecacuh elehuiloia.

Tú, eloxochitl,
tú, yolloxochitl,
tú, cacahuaxochitl,
tú, colorada *tecomaxochitl*, llénense de sombra,
llénense de fronda,
llénense de pimpollos,
[que] ya llegaron aquí a su
tiempo de crecer.

Tú, ceiba,
tú, ahuehuete,
tú, ciprés,
tú, oyamel,
[tú], árbol de niebla, ¿por qué aun te yergues entristeciéndote?
[Si] ya es momento,
ya es tiempo, [de que] renueves tus flores,
tus hojas,
[de que] te llenes de brotes,
[de que] verdees.

Tú, xochitototl,
tú, elotototl,
tú, centzontle,
tú, colibrí, ¿a dónde habías ido?

¿a dónde te habías metido?

Y todas ustedes, diversas [aves] *quechol*,
ustedes, diversas [aves] *zacuan*, vengan,
que haya salida,
que haya vuelo,
que se desplieguen,
que se abran [sus alas],
que se oiga su palabra,
que se chachalaquee,⁹¹
que suene como cascabel su canto.

Vino a llegar,
vino a salir, nuestra Pascua florida,
nuestra gran Pascua,
la resurrección de Nuestro Señor Jesucristo.

Todas ustedes, aves,
desplieguense en su cima,
[donde] se extienden creciendo,
se extienden torciéndose, los diversos árboles preciados,
permanezcan dando la vuelta en torno a nuestro patio divino.⁹²

Cantemos juntos,
regocijémonos juntos,
alabemos juntos a nuestro gran *tlahtoani* Jesús, pues revivió.

Salió el hielo,
el frío,
vino a llegar la tibieza,
el calor,
los pequeños insectos,
las diversas mariposas, ya vuelan,
ya se alegran.

Que por allá haya canto, diversas [y] preciadas [aves] *quechol*,

que por allá se hinche la fiesta de la resurrección,

la que desde hace mucho tiem-

po era esperada,

la que desde hace mucho tiem-

po era deseada.⁹³

Este canto, dedicado al primer día de la fiesta de la Resurrección del Señor, elabora *in extenso* el tema del jardín florido. En este caso, los autores de la *Psalmodia*, lejos de contentarse con el poder de evocación de ciertos elementos paradigmáticos, optaron por recrear en todos sus aspectos y niveles el complejo del jardín florido a partir de un horizonte de valores indígenas, pues esta sucesión de flores, árboles y aves, además de ser una mención de los componentes del jardín, conlleva la enunciación de los marcadores spatiotemporales propios de esa *otra* realidad con la cual los autores-ejecutantes del canto estaban intentando relacionarse. A través de la interpelación directa, individual y consecutiva de cada una de esas flores, árboles y aves, los autores-ejecutantes de este canto estaban promoviendo el despertar y la renovación de cada uno de los postes que soportan, en las cuatro esquinas del cosmos, ese jardín celeste. Y, aunque en la tradición cristiana, como hemos visto, existían figuraciones cuatripartitas del cielo-paraíso, lo cierto es que la unidad flor-árbol-ave, que ordena este canto, encaja por completo con la imagen de esos cuatro o cinco postes arbóreos que, en las tradiciones de varios pueblos mesoamericanos, sostienen la parte alta y solar del cosmos.⁹⁴

Del mismo modo, los autores-ejecutantes del canto aprovecharon este estilo de discurso, en el cual predominaban los imperativos, las interpelaciones directas, el presente progresivo y los paralelismos, para borrar las fronteras entre el pasado y el presente, entre el allá y el aquí,⁹⁵ pues expresaron, con toda claridad, que ese jardín florido que estaba reverdeciendo gracias a la resurrección de Cristo no era otro sino “nuestro patio divino” (*toteuital*), es decir, el atrio del conjunto conventual, corazón del *altepetl*, en el que se suponía estaba siendo actualizado este canto.

Así, este canto de la *Psalmodia christiana* evidencia, a su manera, la convergencia y la interacción de dos lecturas distintas de la promesa cristiana. Una, apelaba a prefiguraciones y alegorías, enraizadas en el poder de regeneración de la vegetación; la otra, a la materialidad de los seres y las cosas que, al hacerse presentes por medio de la palabra y el baile rituales, arrastraban por contagio esa realidad celeste y solar y la empalmaban, al menos de forma transitoria, con la superficie de la tierra.

El jardín que abre sus flores en las dos obras aquí apenas revisadas es un complejo figurativo y conceptual polivalente. Un ámbito de creación artística en el que se entrelazaron, siempre de modo diferente, dos núcleos temáticos procedentes de tradiciones culturales distintas, que se hicieron coincidir con fines de evangelización. Un espacio de atracción que nos enfrenta a la difícil tarea de tratar de comprender los procesos de negociación que emprendieron los frailes y los artistas e intelectuales indígenas. Detrás de cada flor y cada árbol, de cada forma y cada idea, de cada palabra y cada imagen, hallamos una elección que fue considerada relevante, en este caso, para reactivar los poderes

de un jardín solar que, a la sombra de añejos árboles torcidos, se abría como promesa de vida nueva, en un mundo trastocado y cambiante, como el que vivieron los pueblos nahuas en la segunda mitad del siglo XVI, donde todo se estaba marchitando.



Figura 1. Sotocoro del templo agustino de san Juan Bautista, Tlayacapan, Morelos. Foto: Ricardo Alvarado, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIE-UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 2. Programa mural de la bóveda del sotocoro del templo agustino de san Juan Bautista, Tlayacapan, Morelos. Foto y reconstrucción digital: Ricardo Alvarado, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIE-UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 3. Arranque de la nervadura exterior, detalle del programa mural de la bóveda del sotocoro del templo agustino de san Juan Bautista, Tlayacapan, Morelos. Foto: Ricardo Alvarado, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIE-UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 4. La *cacahuaxochitl* o *payomatli*, detalle del programa mural de la bóveda del sotocoro del templo agustino de san Juan Bautista, Tlayacapan, Morelos. Foto: Ricardo Alvarado, Archivo Fotográfico Manuel TOUSSAINT IIE-UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 5. Arranque de la nervadura interior, detalle del programa mural de la bóveda del sotocoro del templo agustino de san Juan Bautista, Tlayacapan, Morelos. Foto: Ricardo Alvarado, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIE-UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 6. Aves comiendo fruta, detalle del programa mural de la bóveda del sotocoro del templo agustino de san Juan Bautista, Tlayacapan, Morelos. Foto: Ricardo Alvarado, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIE-UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

La tradición lingüística del Renacimiento y el conocimiento de las lenguas indígenas mesoamericanas. Siglos xvi al xviii^{96*}

Adriana Álvarez Sánchez

En los últimos años, el Renacimiento como periodo de la historia de la cultura ha sido reinterpretado desde distintas disciplinas humanísticas. Incluso algunos aspectos de las diversas manifestaciones sociales y culturales han sido abordados desde una perspectiva más amplia, incorporando en la historia a pueblos y comunidades conectados por la primera globalización: la del siglo xvi. Por ello no sobra preguntarse por el Renacimiento en y desde América. El presente capítulo se propone presentar algunos planteamientos para el estudio de las lenguas indígenas con base en los principios humanistas en favor de las lenguas vernáculas europeas. Ello no quiere decir que este impulso a las lenguas se diera sin debate, pero tal tema rebasa los límites de este texto.

En los territorios pertenecientes a las principales potencias europeas, donde tarde o temprano se establecieron asentamientos, los europeos implantaron distintas tácticas de posesión del territorio: virreinos, colonias, factorías, etcétera. Ello también implicó un proyecto de sociedad, por lo que fueron múltiples los elementos que los estados utilizaron para ejercer el control sobre estas tierras. Así, la expansión de la religión fue uno de los principales argumentos de la Corona hispánica para establecer una nueva sociedad, una utopía, pero también un gobierno. La evangelización, la cual ha sido estudiada desde hace décadas, se llevó a cabo por medio de los frailes, padres que tenían la intención de remediar los males que aquejaban a Roma y a toda su administración en Europa. Sin embargo, se enfrentaron a una

población diversa no sólo respecto de los europeos sino entre las propias comunidades que encontraron. Aunque la diversidad no era una característica desconocida para ellos, requerían conocer las lenguas y culturas americanas en diferentes niveles, para realizar su labor. El primer problema fue la comunicación, que debía entablarse a través de la lengua. Para solventarlo fue necesario recurrir a todos los conocimientos con los que los religiosos contaban, entre los cuales se hallaba el estudio especializado de la gramática y la retórica latinas, que tuvieron un papel esencial en la cultura renacentista.

Los aspectos que se tratarán sobre los conocimientos lingüísticos americanos son variados y complejos. En este trabajo me ocuparé de cuatro tópicos mediante los cuales es posible establecer una relación directa entre los planteamientos del humanismo respecto del valor de las lenguas vernáculos y el estudio de las lenguas indígenas americanas: la construcción de vocabularios bidireccionales, la normalización, los estudios comparativos y los elementos sociales de las lenguas. Considero que a través de ellos resulta factible comprobar que la teoría renacentista de la lengua fue utilizada por los frailes para construir y registrar el conocimiento lingüístico de este tipo de sistemas de comunicación en América. Éstos son sólo algunos de los aspectos que estoy estudiando dentro de una investigación de mayor alcance sobre las gramáticas renacentistas de las lenguas indígenas; por ahora me centraré en las cuestiones mencionadas.

Vocabularios, léxicos y diccionarios

El conocimiento de una lengua tuvo uno de sus primeros registros en los vocabularios que incluían frases para comunicarse. En ocasiones, no se trata de listados ordenados alfabéticamente como tales, pues los léxicos podían estar incorporados en obras más amplias y de distinto género: historia o literatura, por ejemplo. Esta forma de registrar una lengua fue común durante

la época moderna en Europa y en América. Las voces incluidas en los vocabularios y léxicos dependieron de la intención de sus autores. Estas obras constituyeron, en muchos casos, los primeros instrumentos lingüísticos que se elaboraron sobre las lenguas indígenas americanas, incluidos tanto en las crónicas o en historias naturales como en los vocabularios propiamente dichos. Sobra mencionar que estos textos eran bidireccionales y bilingües, es decir, contenían lengua de partida y lengua de llegada. En Europa, los vocabularios y léxicos ya contaban con antecedentes medievales. No obstante, las obras de este tipo compuestas en el siglo xv difieren de sus antecesoras no en la organización alfabética pero sí en el contenido, pues dejaron fuera las amplias explicaciones o anécdotas y dieron prioridad a los vocablos que servían para nombrar las cosas, además de incluir definiciones.⁹⁷ Por su parte, los diccionarios fueron menos usuales; éstos se realizaron con más frecuencia a partir del siglo xvii, en su versión monolingüe. Por ello, esta manera de registrar la lengua apenas fue utilizada en las tierras americanas, puesto que requería de instrumentos que contribuyeran a la comunicación de la fe y de las órdenes reales entre los religiosos y los indígenas.

En América, para hacer sus vocabularios sobre las lenguas indígenas, los frailes procedieron de igual modo: incorporaron voces, significados y equivalentes, con explicaciones en todo tipo de documentos. Las lenguas de las que se ocuparon fueron las llamadas *generales*, aunque éstas no necesariamente se eligieron precediendo un debate entre letrados, como sí sucedió con el italiano (toscano).

Ahora bien, los primeros vocabularios y léxicos de los que se tiene noticia en América son los del taíno, lengua de la población local de la isla de La Española. Fue el jerónimo Ramón Pané quien, después de un estudio empírico, registró esta lengua en su *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, la cual fue

utilizada por otros autores, entre ellos el propio Pedro Mártir de Anglería. La actividad de crear nuevos vocabularios se desarrolló conforme las exploraciones avanzaban y los asentamientos crecían. En ese transcurso de tiempo el discurso también cambió; para los primeros escritores —conquistadores, navegantes o frailes—, los nativos de la isla se encontraban en un estado atrasado, mientras que los nahuas o incluso los mayas resultaron comunidades lingüísticas civilizadas. Ello constituiría la otra justificación, la del colonialismo utópico.⁹⁸ En 1518, el entonces capellán de la armada de Carlos I que acompañó a Juan de Grijalva en su expedición por Yucatán se refería a los habitantes de ésta como “gente de grande ingenio”.⁹⁹

Conocer la lengua de los infieles era una tarea obligada para los evangelizadores, formados en los principios humanistas cuyo énfasis en el dominio del lenguaje se concretó en el estudio sistemático de las lenguas indígenas.

Los constantes debates acerca del uso de las lenguas vernáculas europeas, que se dieron desde el siglo xv, impulsaron la creación de obras apologéticas de algunas de ellas, en particular del toscano. Dante, Petrarca y Bocaccio habían escrito en lengua vulgar o la habían defendido como lengua con virtudes cercanas al latín. Mientras que el florentino, que también era considerado adecuado para la composición poética por su apego a la lengua de la civilización —el latín—, se vio afectado por los defensores del toscano, para convertirlo en la lengua que daría forma al “italiano”.¹⁰⁰ Lo mismo ocurrió con otros dialectos, como el siciliano, que se toscanizó, al menos en la literatura, aunque se conservó a efectos de la administración.

Estos debates no fueron tan comunes en América, pero escoger una lengua u otra estuvo determinado por su utilidad. La cercanía al centro de poder previo y después hispánico, así como la extensión y popularidad de la lengua fueron algunos fac-

tores que intervinieron para decidir sobre las lenguas generales tanto para la Nueva España como para el virreinato de Perú. Definitivamente, la elección fue resultado de la observación y el aprendizaje de los frailes y ministros sobre la función social de las distintas lenguas, por lo que hoy sólo contamos con noticias vagas acerca de algunas de ellas. En vocabularios y léxicos de las lenguas generales realizados por los frailes y por comerciantes encontramos incorporadas voces que proceden de aquellas lenguas “marginales”. Es el caso del denominado “Alphabeto de las mercancías que se avalian en Panamá venidas del Perú y otras partes” (1575), que contiene voces del taíno, el cual se extendió gracias al comercio pero que, irónicamente, está extinto.¹⁰¹ Las lenguas americanas también fueron jerarquizadas, como sucedió en Europa, donde los estudiosos hicieron historias y genealogías de sus lenguas para demostrar su ascendencia latina y, por tanto, su prestigio.

A lo largo del periodo colonial en América se realizaron distintos tipos de vocabularios y léxicos, no sólo en su temática sino también en su forma. En términos generales, la idea era ofrecer al lector una guía clara y concisa de las lenguas en cuestión, por ello, los autores introdujeron innovaciones. Al igual que en castellano y latín, para las cuales Antonio de Nebrija escribió el vocabulario latino al final de sus *Introductiones latinae* o el *Vocabulario español-latino* e incluso su *Diccionario latino-español*, las obras variaron.

Las lenguas de mayor prestigio, no por su capacidad poética sino por su practicidad, fueron también objeto de obras más amplias, de verdaderos estudios lingüísticos, los cuales, manuscritos o impresos, constituyeron textos de referencia para quienes las aprendían. En ellos incluso empiezan a aparecer debates o desacuerdos sobre las descripciones y normas que las lenguas indígenas debían seguir.

El humanismo de finales del siglo xv incorporó la historia a la retórica, para así llegar a la “verdad” de manera elocuente y sistemática. Este método incidió directamente en el estudio de la naturaleza, de la arquitectura y de la lengua. La constante búsqueda de los humanistas por probar las virtudes del vulgar llevó a estos estudiosos a componer artes o gramáticas de las lenguas. Con ese fin se establecieron normas o reglas para su correcto uso, mostrando un conocimiento detallado y científico de éstas. En Europa, la normalización tuvo dos objetivos: facilitar la comunicación y la dignidad, pues, de acuerdo con Peter Burke: “Una lengua sin norma se consideraba ‘bárbara en cierto sentido’ ”.¹⁰² En cambio, en América, la composición de estas obras cumplía con el primer objetivo —el didáctico— y, aunque en ocasiones los autores vierten opiniones favorables sobre las lenguas amerindias, su intención era aclarar estos idiomas que, para muchos frailes, no dejarían de ser ásperos y bárbaros.

Las gramáticas de las lenguas siguieron un modelo, el latino, puesto que la jerarquía ponía a éste por encima de cualquier idioma. Así, los autores de estas obras se empeñaron en hallar las semejanzas entre su lengua y el latín. La primera gramática sobre una lengua vernácula fue la de Antonio de Nebrija, publicada en 1492, y tres años después Alberti escribió una de la lengua florentina, aunque la obra modelo para el estudio de las lenguas amerindias fue *Introducciones latinae* (1481). En América, los autores de las gramáticas muy pronto encontraron diferencias, más que semejanzas, de los idiomas americanos respecto de las lenguas europeas y, por supuesto, del latín, sin embargo, algunos frailes intentaron mostrar que, en ocasiones, las lenguas indígenas imitaron a la lengua de las letras, lo cual implicaba un intento de éstas por alcanzar el ideal cultural y civilizatorio occidental.

Las diferencias entre las lenguas llevaron a los religiosos lingüistas a modificar el modelo. La primera gramática fue la de fray Andrés de Olmos, iniciada a principios de la década del treinta del siglo xvi y concluida en 1547.¹⁰³ El religioso, en la primera parte, capítulo I “De las partes de la oración” afirma:

En el arte de la lengua latina creo que la mejor manera y orden que se ha tenido es la que Antonio de Lebrixa sigue en la suya; pero porque en esta lengua no quadrara la orden que el lleva por faltar muchas cosas de las quales en el arte de gramatica se haze gran caudal como son declinaciones, supinos y las especies de los verbos para denotar la diuersidad dellas, y lo que en el quinto libro se trata de acentos y otras materias que en esta lengua no se tocan, por tanto no sere reprehensible si en todo no siguiere la orden del arte de Antonio.¹⁰⁴

La obra de Nebrija se divide en cinco libros, que Olmos reduce a tres cuando trata del náhuatl. Esta modificación obedeció, según el autor, a las particularidades del sistema lingüístico americano: los pronombres y los nombres, y las complejidades de los verbos que reciben especial atención, la cual el náhuatl requería por sus características, ya que nombres y pronombres son parte esencial de la oración, al igual que la composición de éstos y los verbos. La conciencia de normar las lenguas indígenas implicaba modificar la estructura de la gramática latina quedó registrada en cada una de las obras que se escribieron sobre el náhuatl, el otomí, el cakchiquel, el quechua y sobre todas las lenguas amerindias.

Alterar la estructura de la gramática latina siempre implicó su justificación, incluso en las obras del siglo xviii encontramos

menciones al respecto, pero la mayoría de éstas fueron escritas en castellano, por lo cual la referencia directa fue esta lengua, aunque teniendo presente la latina. En 1753, Ildefonso Joseph Flores, en el prólogo de su gramática del cakchiquel advertía: “Para mayor claridad de lo contenido en este Arte, me pareció bien dividirlo, según las partes de la oración, en varios capítulos, y estos por contener diversidad en las partes, que les corresponden, dividirlos en diversos Paragraphos, con alguna profusión para dar perfecta noticia del Ydioma...”.¹⁰⁵ Al aludir a la diversidad, el autor manifiesta que una lengua como el cakchiquel no tenía la misma estructura que el castellano y menos que el latín, por ello, en el capítulo proemial se ocupa de mostrar que el alfabeto con que la lengua expresa su voces era “Inadequadamente distinto del castellano”, con lo cual Flores no sólo evidenciaba las diferencias fonéticas de algunas de las letras, sino que incluía algunas representaciones de letras cuyos sonidos no existían en castellano. Es bien conocida la utilización de nuevos caracteres distintos para la escritura de lenguas diferentes de las romances. En el caso de las lenguas mayas de Guatemala, se atribuye a fray Francisco de la Parra la “creación” del trecillo (E) y el cuatrillo (4), así como del uso de la **h** y la combinación de cuatrillo con la h para representar sonidos específicos.

Más de una década después, el licenciado Luis de Neve y Molina, en su obra en torno al otomí, vuelve sobre una de las observaciones más comunes en las gramáticas de lenguas indígenas, la imposibilidad de declinar los distintos idiomas: “El nombre Othomì no tiene casos como el Latino, por lo qual todos los nombres de este Idioma son indeclinables. Pero si tienen números, los quales son dos, singular y plural”.¹⁰⁶

No todas las gramáticas se imprimieron, así que resulta importante mencionar el esfuerzo técnico que requirió editar tex-

tos en lenguas indígenas.¹⁰⁷ Aunque no será una cuestión a estudiar aquí, vale la pena apuntar que la comprensión de una obra es parte de un proceso de creación de objetos culturales que contribuye a explicarla, por lo cual la materialidad constituye un aspecto que no debemos ignorar al momento de estudiar cualquier objeto: texto manuscrito o impreso, mural, cuadro, mapa, basamento, etcétera. Respecto a la gramática cakchiquel, a la que hemos aludido, se presume que el impresor Sebastián de Arebalo tuvo que fundir tipos propios para imprimir la obra de Flores.¹⁰⁸

Como en el caso de los vocabularios y diccionarios, las gramáticas realizadas en América presentaron innovaciones a fin de cumplir con su utilidad primordial: la evangelización, pero no debe olvidarse que el comercio también fue un motivo para crear este tipo de obras. Algunas de ellas pusieron énfasis en la fonética, otras en la forma correcta de la expresión escrita y algunas más en la visualidad de la lengua. En 1767, Luis de Neve y Molina publicó *Reglas de orthographia, diccionario y arte del idioma othomi, breve instrucción para los principiantes*, muestra de que la composición de obras lingüísticas incorporó distintos géneros y elementos que contribuyeran al aprendizaje de las lenguas. Asimismo, este ejemplo evidencia que los idiomas americanos fueron estudiados por frailes igual que por ministros de la Corona, como Neve y Molina, quien era clérigo y enseñaba la lengua, por lo que su obra era un verdadero método de enseñanza del otomí.¹⁰⁹ Sin embargo, a decir de lingüistas contemporáneos como Ascensión Hernández y Miguel León-Portilla o Joaquín García Medall, en América también se crearon modelos para realizar este tipo de obras sobre las lenguas indígenas; Olmos y Alonso de Molina establecieron un modelo propio que se popularizó entre los evangelizadores gracias a su circulación, incluso en versión manuscrita.¹¹⁰ Las gramáticas o

artes constituyen un importante corpus documental para reconstruir y comprender la construcción del conocimiento; un conocimiento que tuvo profundas raíces humanistas propias de un periodo histórico que puede extenderse en el tiempo debido a su influencia: el Renacimiento.

Paralelos de las lenguas

La comparación entre las lenguas fue utilizada por los pensadores renacentistas, pues les permitía demostrar las capacidades de una lengua vernácula frente al latín, al tiempo que colocaban en un lugar prestigioso a su lengua materna. La perspectiva comparada representó también la posibilidad de traducir una cultura a otra a través de sus lenguas, mientras que, en términos lingüísticos, permitió identificar familias, clasificando los idiomas.

La categorización era parte de la ciencia de la época, por ello, la observación y el trabajo empíricos fueron aplicados a todas las áreas de conocimiento, y las lenguas no fueron la excepción. Así se identificaron dialectos, entendidos como formas corrotas de las lenguas. En América, una vez establecidas las lenguas generales, las variantes fueron calificadas como menores. En la jerarquía lingüística, por supuesto, el castellano estaba por encima de todas, pero cuando los frailes y ministros reales conocieron la variedad americana, también definieron en qué lenguas debía evangelizarse. A la manera en que el checo, el catalán o el escocés fueron reducidos tanto en la expresión oral como en la escrita imponiéndose sobre ellas el alemán, el castellano y el inglés, respectivamente,¹¹¹ en el virreinato del Perú, las lenguas y sus variantes fueron reducidas y asimiladas al quechua o al aymara.

Los llamados *paralelos* eran incorporados en las gramáticas, aunque también constituyeron obras independientes en las que

se señalaban las virtudes y “defectos” de cada lengua. El poeta germano Martin Opitz afirmó en su *Aristarchus* (1617) que “el alemán poseía la majestuosidad del español, el decoro del italiano y el encanto del francés”.¹¹² La calidad de la lengua se medía por su riqueza, fuerza y ritmo. De tal suerte, los autores rivalizaban con la pluma demostrando la superioridad de una lengua “vencedora” sobre las “vencidas”. Lo mismo sucedió en América, pero en ocasiones el estado en que se hallaban las comunidades lingüísticas a finales del siglo xv e inicios de la centuria siguiente era resultado de procesos políticos y militares previos a la presencia hispánica. La marginalidad de algunas lenguas y la superioridad de las llamadas generales eran parte de la historia americana; la rivalidad también se había dado en estas tierras, aunque no necesariamente mediando debates y mucho menos textos en defensa de una u otra lengua. Éstos empiezan a aparecer en obras posteriores al primer siglo virreinal, y para el siglo xviii se encuentran argumentos en favor del prestigio de una de las lenguas americanas frente a sus rivales.

En los *paralelos* de los idiomas amerindios se advierten valoraciones que ponen por encima al cakchiquel sobre el quiché, como lo hace Ildefonso Flores, por ejemplo. Los autores también efectúan comparaciones respecto del latín, sin embargo, como no siempre es posible, atribuyen a las lenguas indígenas una imitación imperfecta pero “positiva” de éste.¹¹³

Así pues, se establecieron clichés acerca de las características de los idiomas en América y en Europa. Adjetivos como bárbaro, virtuoso, abundante, variado, etcétera, eran comunes en la descripción y normalización de los idiomas. De la mano de estos rasgos, las obras lingüísticas registraron espacios y formas del habla, los sociolectos, un aspecto que se encuentra en los textos que aún se conservan sobre las lenguas.

En el estudio sistemático de las lenguas vernáculas, en su defensa y en la determinación de sus reglas, los autores de vocabularios, léxicos y gramáticas registraron las formas del habla, destacando las elegantes o las que les parecían exóticas, pero también indicaron los gestos que debían hacerse al pronunciar alguna voz, con frecuencia las que correspondían al protocolo.

Los sociolectos implican, de algún modo, la diglosia planteada —en los años cincuenta— por Charles Ferguson, discutida y ampliada por autores posteriores como Joshua Fishman. Se trata de un fenómeno colectivo que entraña la utilización de variantes de una misma lengua y que terminan por ser reconocidas como formas sociales de un idioma y que puede incluir dialectos.¹¹⁴

En Europa la división más inmediata era la del habla del campo y la de la ciudad, aunque, por supuesto, en una sociedad estamental, la manera de usar la lengua variaba entre la corte y la burguesía. Este aspecto quedó registrado de forma más constante en la literatura en lengua vernácula, sin embargo, también se trasladó a América tanto en textos propiamente lingüísticos como en otros géneros literarios; los autos sacramentales son buena muestra de ello.

Asimismo, estas observaciones fueron parte de los estudios realizados por los pensadores del Renacimiento y se extendieron a lo largo del tiempo y de los diferentes tipos de obras. Era relevante explicar, como parte del correcto uso de una lengua, las variantes corruptas de las voces y la construcción de frases. Así, los autores detectaron acentos, formas que eran consideradas exóticas, argot y otra amplia variedad de los usos de las lenguas. Esas formas estaban asociadas con espacios sociales como la iglesia, el comercio o la universidad.

Este aspecto aparece ilustrado en distintas obras sobre los idiomas americanos. En la gramática de Ildefonso Flores el autor previene a sus lectores acerca de la importancia de la pronunciación en la lengua cakchiquel, llamando la atención a los frailes, que eran los encargados de la evangelización. En su capítulo proemial explica, a partir de su cercanía en la pronunciación, que el cuatrillo acompañado de la letra k implicaba un cambio en el significado: 4ahol con cuatrillo significaba Dios; pero con k significaba el que pide prestado, y con trecillo, el quebrantador o transgresor de alguna ley, de modo que se corría el riesgo de “engendrar en el auditorio ignorante y nescio de los Indios algún concepto adverso” a la santa fe y a la doctrina; además provocaría que los expertos en la lengua murmuraran o se burlaran del orador.¹¹⁵

Por otro lado, había lenguas y formas de éstas que se relacionaban con el género, pues se había observado que la pronunciación moderada había afectado la aplicación de las reglas de las lenguas. Erasmo culpaba a las mujeres de la desaparición de los diptongos debido a su manera de “abrir la boca y mover los labios lo menos posible cuando forman las palabras”.¹¹⁶ Del otro lado del Atlántico sucedía lo mismo; la asociación lengua-género se evidencia en Perú, donde el puquina fue objeto de una sola gramática, según el testimonio de un fraile de la década del setenta del siglo xvi, debido a que era un idioma utilizado por mujeres y a que ésta convivía con una lengua para los hombres, el aymara. Sobre el puquina el padre afirmó que era “tan cerrado que ningún sacerdote por práctico y cursado que sea en las lenguas la habla ni entiende, a cuya causa ni ellos pueden cumplir con la obligación que tienen de predicarlos”, y en tanto al segundo, se refirió a él como más oscuro que el quechua.¹¹⁷

Consideraciones finales

Según se ha podido observar, la tradición científica renacentista fue el sustento del estudio de las lenguas tanto europeas como americanas. Desde una perspectiva más amplia, en cuanto al periodo revisado, esa tradición procede de la época medieval. El abordaje de casos llevó a plantear la universalidad de la lengua como objeto de estudio; los autores de obras sobre lenguas europeas y las llamadas lenguas exóticas, como las amerindias, lograron transformar la gramática en cuanto ciencia, que hasta entonces había sido parte de la filosofía con un canon gramatical unificado.¹¹⁸ Los autores de los siglos coloniales fueron conscientes de que las lenguas son dinámicas, es decir, de su historicidad.

La teoría del lenguaje que subyace a estos estudios es la retórica, que conformó el cuerpo teórico de un aspecto práctico como fue el conocimiento de idiomas distintos en su estructura, en su composición y, por supuesto, en su pronunciación. La evangelización en cuanto objetivo tanto para contener a los protestantes como a otros infieles, entre ellos los americanos, junto a la lucha por las rutas comerciales, fue el motor que impulsó el estudio sistemático de diferentes lenguas, todas ellas jerarquizadas bajo el ideal del latín.

La construcción y circulación de conocimientos a través de estos textos manuscritos e impresos es evidente, pues obras como la de Olmos fueron ampliamente difundidas, conformando un nuevo paradigma para las gramáticas, pero sin olvidar el modelo latino. Para Marina Kosarik, en la comparación con una metalengua —castellano o latín—, los autores españoles de los siglos XVI y XVII lograron modificar también la idea de la etimología, lo cual habría que considerarse como un nuevo aspecto de estudio para el caso americano. Existen además otros aspectos importantes que investigar acerca de la tradición lingüística renacentista en el pensamiento y obras sobre lenguas indígenas, desde las implicaciones técnicas, hasta el conocimiento

de cada una de las lenguas y los tipos de obras, incluso el censo de léxicos, gramáticas y paralelos aún sigue ampliándose con los hallazgos que los distintos estudiosos continúan rescatando de los archivos y bibliotecas conventuales, estatales y de colecciones privadas.

Contactos tangenciales entre la escultura en cartapesta y la de papelón y caña de maíz

Pablo F. Amador Marrero

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

En tanto sea sutil la línea que divide el arte de la materia, así será fácil e inconmensurable el tránsito de la una a la otra.

Cesare Brandi

El *leitmotiv* de esta antología, en la cual se ahonda en las relaciones artísticas tempranas entre lo italiano y lo novohispano, nos ofrece el marco ideal para desarrollar ciertos aspectos que en una primera investigación apenas vislumbramos: la vinculación material y técnica entre la escultura ligera novohispana, los famosos crucificados ligeros con caña de maíz y la cartapesta italiana.¹¹⁹ De igual manera, esta propuesta tiene ecos en un trabajo previo, donde queda de manifiesto que dichas relaciones fueron parte de una realidad mayor en una centuria, la del xvi, de la que debemos atender, para el ámbito que nos compete de la historia del arte, su análisis desde una perspectiva global.¹²⁰

A lo anterior se suma el avance que han tenido en los últimos años dos de los temas que nos ocupan directamente —el de la materialidad y el de la tecnología constructiva. Además de que generaremos diversos ensayos académicos, está el interés internacional por discutir y dar mayor peso a dichos ámbitos como eslabones de referencia para la historia del arte.¹²¹ Por otro lado, y ya en el campo de la escultura, debemos prestar más atención a sus diferentes realidades, logrando dejar atrás estériles valoraciones comparativas con los sistemas o recursos escultóricos tradicionales.¹²² Con todo,

creemos de forma sustantiva que el *juego de calidoscopio* con el cual Jesús Pérez Morera describía la manera en la que abordamos el estudio de la escultura ligera sigue siendo efectivo.¹²³

La revalorización de los estudios de la cartapesta y la imaginería ligera novohispana. Estado de la cuestión

Uno de los ejemplos más evidentes que unen y que, en cierto modo, también pueden entenderse como parte de los contactos tangenciales que nos incumben es el hecho de que hasta hace relativamente poco tiempo se ha vuelto a prestar atención al tema de la escultura ligera italiana y mexicana desde la academia. Asimismo, el resurgimiento de dicho interés está asociado con la materialidad y la tecnología como punto en común, donde, partiendo de ellas y con interesantes casos como referencia, se han planteado nuevas reflexiones ahora asumidas por la historia del arte. En cuanto a este último aspecto queremos destacar nuestra defensa al comprender que la restauración de las obras, además de la recuperación de las mismas, entre otras aportaciones, es fundamental para quienes la señalamos como una activa y elocuente metodología afín y en sintonía con otros métodos de investigación.¹²⁴

Aproximación a ambas técnicas

Centrándonos primero en la escultura ligera novohispana (la escultura con caña de maíz) —nombre genérico que utilizaremos debido en parte a que algunas de las más antiguas referencias escritas así la describen—, mencionaremos que su bibliografía es muy abundante y cuenta ya con un competente análisis historiográfico.¹²⁵ A modo de necesaria semblanza contextual, desde el siglo xvi los cronistas, al hablar de las particularidades de estas piezas, hacen énfasis en dos de sus cualidades principales: estar realizadas con el interior de la caña de la mítica planta, y la sorprendente ligereza de las esculturas obtenidas. Aunque con menor protagonismo, algunas fuentes refieren la identificación de papeles o papelón como

parte de la materialidad de varias piezas,¹²⁶ elemento que, vinculando con el uso de moldes, consideramos el punto de contacto más próximo entre ambas técnicas en estudio (fig. 1).

Textos como los de Andrés Estrada Jasso,¹²⁷ y en especial los de Rolando Araujo,¹²⁸ amén de otras pequeñas anotaciones referenciales no tan lejanas, han sido fundamentales para los nuevos giros en el estudio de estas esculturas. Así, actualmente se constatan diferentes centros de producción, ya no sólo el histórico de Michoacán,¹²⁹ sino también, e incluso con un mayor protagonismo, los obradores del centro de México. De igual manera, se ha profundizado en los vínculos tanto de las formas de trabajar como de la materialidad y funcionalidad con piezas similares españolas coetáneas. Por último, partiendo de los reveladores estudios de Felipe Pereda, en su texto *Las imágenes de la discordia*,¹³⁰ nos atrevemos a formular la hipótesis que relaciona la producción encargada por Isabel la Católica al imaginero de origen nórdico Uberto Alemán, y su empleo en la efectiva evangelización de Granada, con su resurgimiento décadas más tarde en los mismos procesos, pero esta vez indios.¹³¹ Con ello entra otro de los enclaves geográficos que comparte la escultura que tratamos, el nórdico o flamenco, de cuyo quehacer el citado imaginero es uno de sus ejemplos mejor documentados.¹³²

En cuanto a nuestra otra protagonista, la cartapesta italiana, es cardinal el texto monográfico que le dedica Ezio Flammia,¹³³ y con anterioridad la exposición celebrada en el Museo Diocesano de Milán en 2008, cuyo catálogo razonado nos ofrece importantes ejemplos y relaciones.¹³⁴ A éstos se suman algunas otras publicaciones, en su mayoría dedicadas a piezas puntuales, y entre las cuales destaca el estudio centrado en la famosa Madonna del Bargello realizada por Iacopo Sansovino¹³⁵ (fig. 2).

Con fundamento en los apuntes introductorios de Flammia, dos son los métodos principales para la producción de objetos ar-

tísticos y artesanales basados en la técnica de la cartapesta. Del primero dice que “consiste en encolar hojas de papel en varios estratos dentro de un molde de yeso”, mientras que el segundo lo describe como resultado de “presionar pasta de papel en una matriz”¹³⁶ —en alusión a algún tipo de molde—, en ambos casos encontramos referencias próximas en la escultura novohispana ligera. La primera tiene su correspondencia directa en las estructuras interiores de muchas piezas elaboradas en el centro de México, especialmente en las imágenes de los grandes crucificados huecos de caña, estructura inicial que se ha dado en denominar horma.¹³⁷

Sobre los orígenes de la cartapesta señala su remoto empleo en el Extremo Oriente, haciendo hincapié en la cultura china, pero también en otras previas como la egipcia y la griega.¹³⁸ Aunque queda mucho por indagar en los eslabones que forman la cadena de tránsito hasta lo italiano, lo que parece evidente es que la técnica de la cartapesta recobró nuevos bríos en los albores del Renacimiento:

a la mitad del Quattrocento en los talleres florentinos dan inicio una copiosa producción de obras seriadas de carácter religioso de prototipos de artistas reconocidos destinados a la veneración popular. Algunas copias obtenidas de modelos de yeso confiadas a colaboradores y ayudantes de taller por la rapidez en su ejecución y por quienes eran destinatarias, daban como resultado manufacturas sin alma. Otras por la intervención de los autores de los modelos de los que se obtenían las réplicas eran de extraordinaria belleza. Todas las copias no obstante tienen el encanto de lo antiguo y en ello denotan la capacidad de los artistas que despliegan una técnica poco común para atender los deseos de refinación estética de la aristocracia tanto como para satisfacer las

necesidades de los más humildes al manifestar sentimientos de piedad y veneración.¹³⁹

Con estos antecedentes, y pese a las valoraciones respecto a la materialidad del arte que son implícitas a ciertos discursos asociados, queda claro que la cartapesta fue una técnica aceptada y utilizada en diversos centros de producción, como el caso del español, y por muchos artistas, quienes encontraron en ella un método que conllevaba una mayor y rápida producción, sumado al consecuente menor costo para su adquisición, argumentos igualmente esgrimidos tanto para la escultura en papelón español como para su homóloga indiana.

Del mismo modo vemos cómo, a la par que avanzan las intervenciones de restauración, y al igual que sucede con sus homónimas españolas y novohispanas, se dan múltiples casos en los que la técnica va añadiendo nuevos materiales y sistemas estructurales, lo cual ocurre de forma paulatina hasta llegar a los ambientes decimonónicos, donde, según Flammia, decae su uso.

La cartapesta versus la imagería en caña, con el paso intermedio de lo ibérico

Establecidos los referentes que definen ambos procesos de manufactura, damos paso al *juego* de dispares relaciones que, como veremos, dejan de manifiesto que son más los puntos de contacto entre ambos que aquellos que los distancian. A su vez, resulta imprescindible —como parte de la globalidad aludida y fundamento de la *geografía artística* que en algún grado seguimos— tener en cuenta el paso natural entre la Italia que trataremos y el continente americano, por lo tanto, es pertinente referir las producciones artísticas similares flamencas —de las que ya señalamos el ejemplo vinculado con la reina Isabel— y especialmente la española, la escultura ligera en pastas, papelón o tela, la cual ha cobrado cierto auge en los últimos años. Pero, antes de entrar en materia, es oportuno apuntar que dejamos a un lado los conceptos estéticos y esti-

lísticos, donde la distancia es notable por los ambientes en los que se desarrollaron, para, por el contrario, profundizar tanto en los procesos constructivos como en su materialidad.

Teniendo como base las dos referencias a las modalidades de técnicas usadas que resume Flammia, comenzamos con aquella que “se desarrolla comprimiendo un estrato de pasta de papel mezclado con otras sustancias de carga en un molde de yeso, terracota o metal, etc. Este estrato de pasta de papel una vez seco se extrae de la matriz y reproduce a la perfección la morfología del original”.¹⁴⁰ Si nos atenemos a la descripción, vemos que es factible compararlo con la señalada escultura española denominada de papelón, de la cual López Martínez refiere:

Llamaron pasta y engrudo fuerte de Flandes (recorde-mos aquí a modo de simple llamado como fue un flamenco, Huberto Alemán, el que traía desde el norte europeo sus moldes y conocimiento para los encargos andaluces de la reina Isabel la Católica, para la evangelización de Granada) a un betún resultante de machacar y macerar lienzo, cola de pez, serrín de madera, papel, piel de conejo y otros ingredientes no bien determinados: se aplicaban en moldes sacados del modelo o boceto en barro de las figuras proyectadas, a los que nombraban perdidos cuando lo destruían al utilizarlos por primera vez y moldes de piezas si se aprovechaban para obtener de ellos cierto número de esculturas idénticas. Desde luego fue un material de consistencia, pese a su aparente fragilidad, como lo prueba el que se conserva imágenes de tamaño grandioso, natural y académico en relativo buen estado a los cuatro siglos de su labrado.¹⁴¹

También los investigadores hispalenses Emilio Gómez Piñol¹⁴² o José Roda Peña¹⁴³ hablan de ella, aunque su interés recae en su li-

gereza y lo económico, además de sus condiciones ideales para su proceso, por ello su gran demanda por parte de las cofradías. Muchas de las primeras imágenes corresponden a esta técnica, pero poco a poco fueron sustituidas por las de madera, al igual que para todos los centros productores ibéricos.

Son varios los ejemplos a los cuales podríamos aludir para establecer tanto la difusión como la aceptación de la técnica, recalcando incluso que algunos de sus artífices se denominaron a sí mismos “maestro escultor de pasta”; tal es el caso del andaluz Pedro Nieto, de mediados del siglo XVII, o el más conocido del capitán Marcos de Cabrera.¹⁴⁴

En cuanto a la Nueva España, y pese a que siempre damos mayor preponderancia a la caña de maíz, muchas descripciones de piezas nos remiten al uso de hormas de papelón. Para el primer caso, el del empleo de la caña, al igual que en la cartapesta, se optó por una suerte de pasta de papel, lo que requiere su disgregación frente a la otra, en la que lo usa en pliegos; ésta puede tener su correlación en la pasta obtenida del interior de la caña del maíz, la cual asimismo es preparada y se utiliza en muchas ocasiones para su aplicación directa sobre el molde. Uno de los ejemplos más destacados en el que hemos podido constatar este sistema es en el Cristo de la Salud, remitido a la isla de La Palma, Canarias, correspondiente a las décadas del sesenta o setenta del siglo XVI.¹⁴⁵ Respecto al uso de hormas de papelón, por su importancia nos quedamos con la descrita para el crucificado más devoto de la capital durante el Virreinato y aún en las primeras décadas del México independiente: el Cristo de Santa Teresa o Cristo Renovado, donde se alude al alma estructural de la imagen como una suerte de horma a base de papeles sobrepuestos¹⁴⁶ (fig. 3).

Ahora bien, en esos casos queda claro, como en otros muchos que aportan a la restauración contemporánea, que las imágenes indianas compartían diferentes materiales, lo cual pudiera pensarse nos aleja en cierto modo de la descripción aludida de la cartapesta.

Por el contrario, la aplicación de estudios científicos, como la tomografía axial computarizada o la videoscopía, nos han deparado gratas sorpresas con piezas como el Cristo de la Misericordia de la localidad de Garachico, Tenerife, Islas Canarias, a la que arribó en fechas próximas anteriores a 1580-1585, o la particular imagen de Santa Ana sedente que resguarda el museo Franz Mayer de la Ciudad de México, en ambas imágenes se confirma la técnica del papelón en la Nueva España¹⁴⁷ y, por lo tanto, nexos relativos a la técnica y la materialidad (figs. 4, 5 y 6).

En este punto creemos obligado atender al referido paso intermedio, lo español, para lo cual hemos optado por mencionar los últimos y sorprendentes hallazgos. Se trata de dos piezas conservadas en Valencia, España: una interesante efigie de San Miguel Arcángel y la famosa imagen de Nuestra Señora de los Desamparados, patrona de esa comunidad. El San Miguel, hoy conservado en el Museo Histórico del Ayuntamiento de Valencia, se ha vinculado con su posible manufactura en el “periodo cuatrocentista”, poniéndolo en relación con “influencias flamencas, borgoñesas e italianas”.¹⁴⁸ Es una imagen modelada de cartón piedra recubierto por tejido y con parte de una estructura interna a modo de armazón.¹⁴⁹ En cuanto a la Virgen, los cuidadosos estudios y su meticulosa restauración la han revelado como una obra del siglo xv, relacionada con la que finalmente se realizó por autorización real en 1416 para ser colocada sobre los féretros de los cofrades, que en realidad se trata de una pieza de papelón moldeado, una obra de cartapesta como tal.¹⁵⁰

Pasemos ahora a la descripción con la que, de alguna manera, también se vincula la cartapesta y que tiene referencias tardías, siempre, según Flammia, primero en los egipcios, quienes elaboraban máscaras funerarias con “telas o con una papilla a base de lino”, o los griegos, quienes preferían “vandas de lino bañadas en taurocola, presionadas en el molde o modeladas a partir del prototipo de la máscara realizado en madera o barro”.¹⁵¹

Siguiendo las pautas anteriores, el caso de las pastas y telas encoladas podemos ilustrarlo con piezas restauradas que nos hablan de esa materialidad. Por ejemplo, el famoso Señor de la Humildad y Paciencia de la Semana Santa de Sevilla, obra ya documentada con anterioridad a 1591.¹⁵² Para la América que nos interesa, traemos una obra poco conocida pero muy interesante: el antiguo crucificado de la Vera Cruz de la ciudad de Cádiz, muy posiblemente realizado en torno a 1600. En cuanto a las alusiones que refieren su origen indiano nos quedamos con una cita del ilustrado Antonio Ponz, quien le dedicó algunas líneas en sus visitas por España (fig. 7):

En la iglesia de regulares nada hay de nuevo, excepto el haberse renovado el culto público a un muy antiguo crucifijo que se veneraba en la RR.PP. Franciscanos de la Observancia. Según noticias, y valga por lo que valiere, esta Santa Efigie, que es vaciada de pasta de papel, fue obra original de un indio, en qué sé yo qué provincia de América. Para la Historia de los progresos de las Artes no importa el nombre del Indio, ni lo demás de su filiación.¹⁵³

De ella hemos establecido que muy probablemente se trata de una escultura sacada de moldes, quizás frontal y posterior, y los brazos realizados de manera aparte. Para la zona moldeada se utilizó, en primer lugar, una pasta de fibras perfectamente maceradas a la que se adicionó un adhesivo. Con este primer estrato se logró obtener los volúmenes y detalles del modelado que ya estaban en los moldes. Después se le adhirieron diversas capas de tejido, de más fino a más grueso, siendo el momento intermedio el de su cosido y refuerzo, para luego proceder al tradicional aparejo y policromado.¹⁵⁴ El caso anterior no es el único con el que contamos para demostrar la vigencia de esta técnica en la Nueva España. Gracias a su restauradora, sabemos que el Cristo Crucificado de la

localidad de Fuente del Maestre, Badajoz, España, está elaborado con tejidos moldeados y modelados, otro destacado ejemplo al cual hasta ahora no se ha dado lugar en el ámbito académico fuera de nuestra investigación.¹⁵⁵

Esto nos lleva a reseñar un *Ecce Homo* realizado por completo en tela con una somera estructura interior de varillas, venerado en la clausura de monjas catalinas, conservado en San Cristóbal de La Laguna, Tenerife. Esta singular pieza se ha relacionado estéticamente con América, vínculo que compartimos y se refuerza en lo técnico y material al compararlo con las obras anteriores, además de otras italianas.¹⁵⁶

Tras los casos expuestos y sus comparaciones, estos recursos técnicos y materiales, tan poco atendidos hasta hace escaso tiempo por la historia del arte, también tienen otro nexo que hemos señalado, pero que es necesario enfatizar, tanto por las referencias históricas como por las técnicas: el empleo de moldes. En los ejemplos novohispanos se constata su uso en múltiples piezas, como las referidas de la Santa Ana sedente y el Cristo de la Misericordia, además de en el Cristo del Capítulo, este último en la localidad de Bornos, Jaén, vendido en plaza pública en la década de los cincuenta del siglo xvi.¹⁵⁷ Al escudriñar la bibliografía, por la parte italiana no podemos dejar de nombrar el célebre ejemplo de la Virgen con el Niño firmado por Iacopo Sansovino, del que se conservan varios ejemplares, con lo cual se infiere su producción en serie debido al éxito que, sin duda, debió alcanzar¹⁵⁸ (fig. 8).

Antes de concluir queremos llamar la atención acerca de que la misma casuística que hemos establecido entre la técnica europea y la novohispana es igualmente válida para productos similares que se elaboraron en otros centros productores indianos, concretamente en el virreinato del Perú y su órbita de influencia, donde los ejemplos estarían en la escultura con quíote y telas encoladas, si bien esto tendrá que esperar a la resolución de estudios en curso. Sus exponentes más claros son, además del famoso Cristo de los

Temblores, catedral de Cuzco —pieza que cuestionamos como de ese origen—, los diversos relieves en madera, maguey y tela encolada que Bernardo Bitti y Pedro Vargas realizaron para la orden jesuita entre 1583 y 1586, y que hoy se exhiben de manera notable en el Museo Histórico Regional de Cuzco, Perú.¹⁵⁹

Como es frecuente, el inicio de estudios de contacto entre técnicas, materiales y centros de producción como el que aquí hemos esbozado conlleva a la inevitable formulación de más preguntas: ¿llegaron piezas de cartapesta o artífices que la trabajaban a la Nueva España?, ¿podemos plantear que, al igual que las piezas flamencas ligeras, la técnica de la cartapesta se reconvirtió en la escultura en papelón español y de ahí llegó a la Nueva España?

Para finalizar, sólo nos resta hacer dos cortas consideraciones. La primera tiene que ver con la escasa valoración historiográfica de ambas técnicas, lo cual las une y, para el caso italiano, es igualmente reclamado por Flammia. Sobre ello, son sus propias palabras y las alusiones que hace a Cesare Brandi donde encontramos los mejores argumentos:

Cuál es, se pregunta Cesare Brandi, en Pellegrino di Puglia ¿cuál es la línea que divide el arte de la materia? ¿Se puede estimar el precio de una obra de arte tan sólo por el valor económico del material con el que fue hecha? Aún hoy, para la mayor parte de la opinión pública un óleo sobre tela es más apreciable que una témpera sobre papel, un bronce más importante que una terracota, aunque para el artista sea fácil e inconmensurable la transferencia por una a otra materia.¹⁶⁰

En cuanto a la segunda consideración, no dejamos de pensar en el subtítulo que Flammia utilizó para su libro *La tecnica universale* (*La técnica universal*), lo cual, como hemos visto, entronca directamente con el referido sentido de lo global y nos lleva a una pregunta más: ¿No ha llegado el momento de establecer y escribir —

parafraseando al mencionado autor y como guiño a su trabajo—*La historia de la escultura ligera. Una técnica universal?* Estamos convencidos de ello.

Bibliografía

Amador Marrero, Pablo F. “Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI y XVII”. Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012.

_____, “From Iberian Europe to the Viceroyalty of New Spain. New Proposals of Itineraries for the Origin and Interpretation of Corn Cane Sculptures”. Ponencia presentada en *Entre Italia y Nueva España. Itinerarios de la historia del arte ibérico (1440-1640)*, Academia de Estudios Avanzados sobre América de la Universidad de Columbia, Nueva York, abril 2012.

_____, y José Carlos Pérez Morales. “El sevillano *capitán* Marcos de Cabrera: personaje enigmático, notable escultor. Revisión histórico-artística y técnica”. *Atrio*, núms. 13-14 (2007/2008): 83-98.

Araujo Suárez, Rolando. “Apuntes sobre la escultura ligera de México. Paralelismos con Michoacán y Sudamérica”. En *Memorias. Una técnica prehispánica casi olvidada*, 63-89. Michoacán, 1998.

_____, “La escultura ligera en México”. En *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, coordinado por Antonio García-Abásolo, Gabriela García-Lascurain y Joaquín Sánchez Ruiz, 119-147. Córdoba: CajaSur, 2001.

Ávila Figueroa, Elizabeth. “Técnicas y materiales de la escultura ligera novohispana con caña de maíz: una aproximación historiográfica”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Bonelli, Massimo, y Maria Grazia Vaccari. *Iacopo Sansovino. La Madonna in cartapesta del Bargello. Restauro e indagini*. Roma: Istituto Centrale per il Restauro/Gangemi Editore, 2006.

Estrada Jasso, Andrés. *Imaginería en caña de maíz. Estudio, catalogación y bibliografía*. Monterrey: Al Voleo, 1975.

Flammia, Ezio. *Storia dell'arte de la cartapesta. La tecnica universale*. Roma: Arduino Sacco, 2011.

García Hernández, Greta, y Rosa María Román Garrido. “La imagen original de la Virgen de los Desamparados de la Real Basílica de los Desamparados de Valencia. Una escultura de papelón. Investigación y restauración”. En *Escultura Ligera*, 147-159. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017.

Gómez Piñol, Emilio. “Sentimiento religioso e imágenes del crucificado en el arte hispanoamericano del siglo xvi”. En *Signos de evangelización. Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*, 63-94. Sevilla: Ministerio de Cultura de España/Fundación El Monte, 1999.

Insaurralde, Mirta. “Autómatas y marionetas del Cementerio de Cristos de Tzintzuntzan. Novedades en el estudio tecnológico de la escultura ligera michoacana”. Ponencia dictada en *III Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal, Encrucijada*. Cádiz, 2012.

López Martínez, Celestino. “La Hermandad de Nuestra Señora de la Esperanza de San Gil, y el escultor Pedro Nieto”. *Calvario* (1950).

Martínez García-Otero, Silvia. “Cristo de la Humildad y Paciencia”, en *Patrimonio histórico restaurado en Andalucía. 1987-1997. Escultura policromada*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2003.

Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons, Historia, 2007.

Pérez Morera, Jesús. “Introducción”. En *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*,

editado por Pablo F. Amador Marrero. Gran Canaria: Ayuntamiento de Telde, 2002.

Ponz, Antonio. *Viaje de España*. Madrid: M. Aguilar Editor, 1947.

La restauración de la Virgen de los Desamparados y su camarín. Valencia: Generalitat Valencia, CulturAts IVC+R, 2015.

Roda Peña, José. “El Crucificado en la escultura procesional sevillana”. En *Crucificados de Sevilla*, vol. I, 54-91. Sevilla: Tartessos, 1998.

Sarrió Martín, María Francisca, David Juanes Barber y Livio Ferrazza. “La imagen de San Miguel Arcángel del Ayuntamiento de Valencia. Análisis del sistema constructivo mediante el estudio con tomografía computarizada (TC)”. En *Escultura Ligera*, 9-23. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017.

Velasco, Alfonso Alberto de. *Historia de la milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Señor Nuestro crucificado, que se venera en la iglesia del Convento de Santa Teresa La Antigua*. México: Imprenta de Andrade y Escalante, 1858.

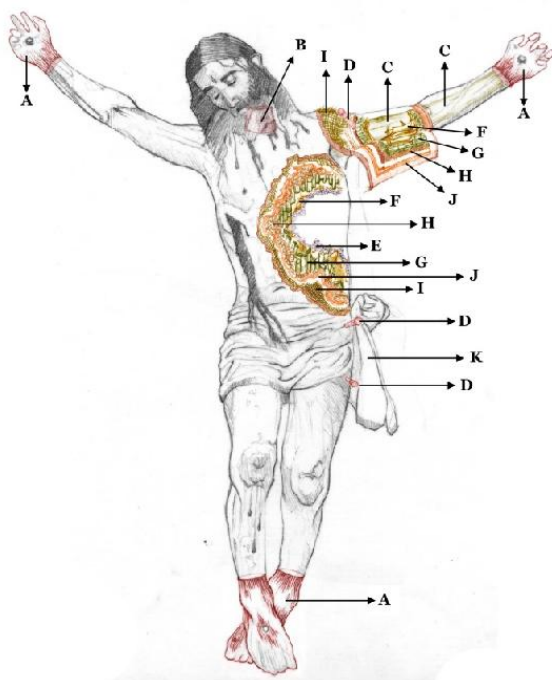


Figura 1. Esquema constructivo del Cristo de Telde, hacia 1555, escultura ligera en papel, caña de maíz y policromía, Gran Canaria. Descripción del sistema constructivo: A) madera ligera de colorín; B) madera ¿colorín?; C) madera; D) perno de madera; E) yeso como desmoldeante; F) papel; G) caña de maíz; H) pasta de caña de maíz; I) tejido; J) papel; K) códice encolado y modelado. Diseño: Pablo. F. Amador Marrero. Dibujo: Darío Alberto Meléndez Manzano.



Figura 2. *Cristo crucificado*, cartapesta policromada, siglo xvi. Parroquia de San Hipólito y San Casciano, diócesis de Píza, Italia.



Figura 3. Anónimo novohispano, *Cristo de Santa Teresa*, papel moldeado, caña de maíz, madera ligera y policromía, mediados del siglo xvi. Convento de Santa Teresa, San Ángel, Ciudad de México. Foto: Pablo F. Amador Marrero.



Figura 4. Anónimo novohispano, *Cristo de la Misericordia*, anterior a 1585, papel modelado y policromado. Parroquia de Santa Ana, Garachico, Tenerife, Islas Canarias. Foto: Pablo F. Amador Marrero.

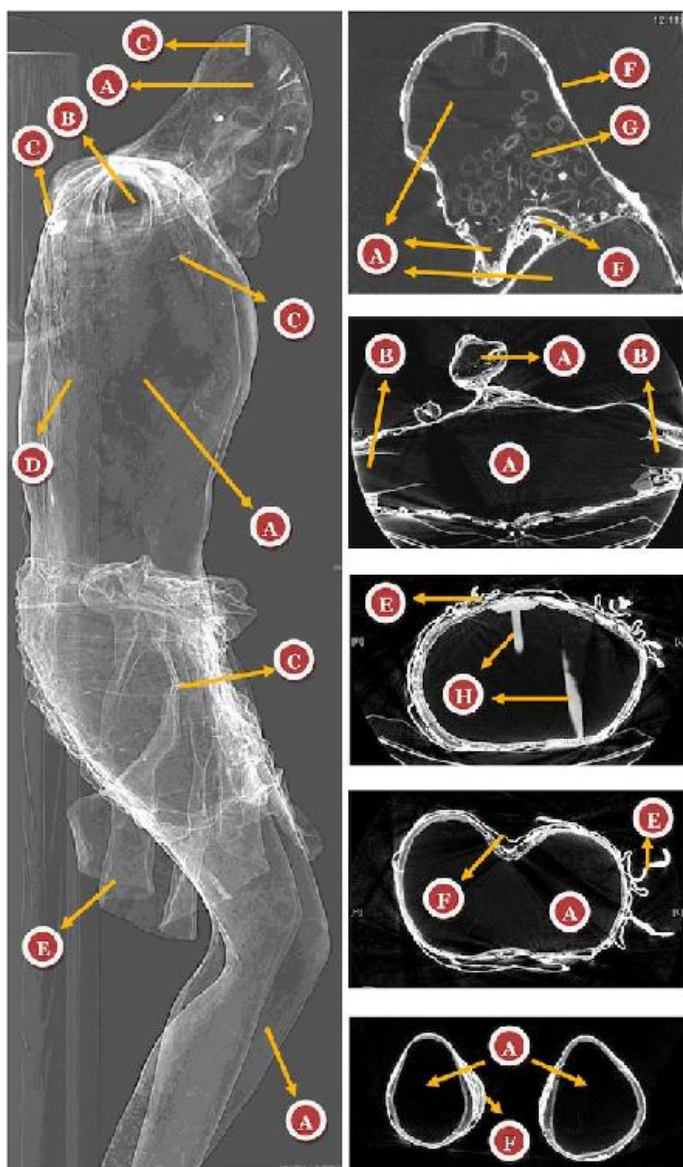


Figura 5. Tomografía axial computarizada del *Cristo de la Misericordia*, anónimo novohispano, anterior a 1585, papel modelado y policromado. Parroquia de Santa Ana, Garachico, Tenerife, Islas Canarias. Descripción del sistema constructivo: A. Zona hueca. B. Estructura del tubo de cartón para el anclaje de los brazos. C. Elementos metálicos ajenos a la pieza original. D. Policromía subyacente. E. Tela encolada. F. Pliegos de papel. G. Rollos de papel que quedaron dentro de la imagen usados para sujetar las potencias. H. Estructuras de punteros de madera como refuerzos. Foto: Pablo F. Amador Marrero.



Figura 6. Anónimo novohispano, *Santa Ana*, siglo xvii, papel modelado y policromado. Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México. Foto: Pablo F. Amador Marrero.



Figura 7. Anónimo novohispano, *Cristo de la Vera Cruz*, finales del siglo xvi, tejido modelado y policromado. Casa de Hermandad de la Cofradía de la Vera Cruz, Cádiz. Foto: Pablo F. Amador Marrero.



Figura 8. Anónimo novohispano, *Ecce Homo*. siglo xvii, tejido modelado, maderas y polcromía. Convento de Santa Catalina de Siena, La Laguna, Tenerife, Islas Canarias. Foto: Pablo F. Amador Marrero.

Teorias e práticas artísticas: do Maneirismo italiano ao Vice-reinado do Peru

Alexandre Ragazzi¹⁶¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Departamento de Teoria e História da Arte

Na pintura intitulada *La alacena del pintor* (fig. 1), Antonio Pérez de Aguilar representou objetos de diversas procedências, os quais, assim reunidos, oferecem-se como um belíssimo exemplo de sobreposição de culturas.¹⁶² Em um armário trancado a chave, com porta de vidro e três prateleiras, o artista interligou as culturas chinesa, europeia e indígena; destinou as duas prateleiras inferiores para acomodar itens do cotidiano relacionados à alimentação, enquanto que dispôs na superior instrumentos que remetem ao conhecimento e às artes. A porcelana chinesa, o cesto indígena e as xícaras para o chocolate, as garrafas e os pratos de prata, todos são elementos que aludem ao corpo e suas necessidades físicas. Acima desses objetos, no entanto, Pérez de Aguilar agrupou papéis, livros, instrumentos musicais, uma paleta com vários pincéis, um modelo plástico de uma criança. Justamente essa figura de criança, inserida entre os objetos associados às atividades intelectuais, servirá aqui para darmos início a esta argumentação.

Foi durante o século xv, na Toscana, que surgiu uma prática artística tão utilizada pelos pintores italianos quanto pouco divulgada nos escritos artísticos. Trata-se do uso de modelos plásticos auxiliares, isto é, estatuetas feitas de cera ou argila, geralmente modeladas pelo próprio pintor e com a única função de servir como modelo para sua obra pictórica. Essa tradição logo se difundiria por toda a Itália central e setentrional, e ao longo dos séculos xv e xvi incontáveis pintores recorreram a esses modelos durante a preparação de suas pinturas. Uma vez que permaneciam imóveis, esses

modelos eram utilíssimos aos pintores, servindo-lhes para resolver questões relativas aos panejamentos, à pose das figuras, à composição, à iluminação e aos escorços. Sendo feitos de argila ou cera, tinham como característica principal a maleabilidade, podendo assumir diversas atitudes de acordo com a imaginação do artista. Sobretudo em uma época em que os esboços começavam a ser valorizados por constituírem o meio mais eficaz de apreensão da ideia do artista —quando o que interessava era que o pensamento abstrato fosse transferido, da forma mais fiel e rápida possível, à obra concreta—, esses modelos atuavam de forma semelhante, mas com a vantagem de possibilitarem uma compreensão mais abrangente de toda a invenção.¹⁶³

Com o passar do tempo, contudo, essa prática artística foi perdendo adeptos. A partir da segunda metade do século xvi, quando os artistas julgavam já ter conseguido inserir suas profissões entre as artes liberais, certamente uma prática mecânica como a modelagem em cera ou argila não podia ser incentivada. Isso explica, em certa medida, porque são relativamente poucos os relatos feitos para descrever tal procedimento. Além disso, a obsessão pela vivacidade característica do Barroco, a qual produziu artistas de mãos ágeis, quase que dotadas de inteligência, acabaria por interditar ou, quando não, por encobrir o uso desses modelos.

Pensando agora na circulação e transferência de práticas artísticas, sabemos que o uso de modelos plásticos auxiliares para esses fins logo ficou conhecido na Espanha. Francisco Pacheco (1649) e Antonio Palomino (1724) demonstram que estavam muito bem informados a esse respeito. A partir disso, considerando as relações entre a Espanha e os vice-reinados de Nova Espanha e do Peru, surge a questão de se saber se os modelos plásticos alguma vez chegaram a ser utilizados durante o processo de fabricação das pinturas americanas.



Figura 1. Antonio Pérez de Aguilar, *La alacena del pintor*, 1769, Cidade do México. Museo Nacional de Arte. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2018.

É nesse ponto que eu gostaria de retomar a pintura de Pérez de Aguilar [figura 1]. Trata-se de um registro incomum, pois raras são as naturezas-mortas criadas na América até o século XVIII. E, é claro, gostaria de chamar a atenção para aquela figura de criança representada dentro do cesto, junto dos pincéis e da paleta de pintura. É muito provável que ela tenha servido como modelo para o pintor. O furo na cabeça era destinado à inserção de uma auréola, pelo que somos levados a pensar que esse modelo seria utilizado para representar Cristo ou, quem sabe, São João Batista. Por outro lado, é certo que não estamos diante de um modelo feito exatamente nos moldes da tradição à qual me referi há pouco. Temos aqui um manequim rígido, não articulado, bastante distante das flexíveis estatuetas de cera ou argila usadas na Itália a partir do Renascimento. De fato, a tradição italiana sempre procurou se afastar dos manequins de madeira, pois seu uso era associado à trans-

missão de um aspecto duro e sem vida às figuras pintadas. Contudo, como a transferência da arte europeia para o contexto americano quase sempre foi pensada pelos historiadores da arte a partir de modelos bidimensionais, e considerando a escassez de registros como esse de Pérez de Aguilar, é possível assumir essa singular obra como ponto de partida para ao menos cogitarmos a possibilidade do uso de tais modelos nas Américas.

Gravuras ou modelos plásticos

Antonio Pérez de Aguilar atuou na Nova Espanha entre 1749 e 1769. Digno de nota, portanto, que uma tradição surgida durante o Quatrocentos, não obstante transformada, ainda encontrasse adeptos em regiões tão distantes de seu local de origem e mesmo depois das intelectualizadas discussões artísticas promovidas a partir do final século xvi.

Efetivamente, pinturas, desenhos e sobretudo gravuras eram os meios mais eficientes e mais usados para a difusão de modelos artísticos. Isso, no entanto, não deve levar à conclusão de que eram a única forma de transferência de ideias. Pode-se imaginar que outras tradições, como a dos modelos plásticos, tenham também sido empregadas nesse processo. Para sustentar uma tal possibilidade, vale lembrar que Antonio Palomino adverte os pintores sobre o uso indiscriminado de gravuras, afirmando que esses expedientes nem sempre eram suficientes. Diz ele:

Pensar el pintor principiante o aprovechado que para lo que se le ofrezca ha de hallar estampa o papel a propósito se engañará, porque apenas lo conseguirá tal vez – aunque algunos tienen en esto tal felicidad y genio, que sin dificultad acomodan la figura que encuentran, reduciéndola a su modo, añadiendo o quitando alguna cosa, o variando las insignias, instrumentos o atributos. Pero esto puede ser fácil en una figura cuyo vestuario no tenga precisión determinada, como ser obispo, o religioso, &c. Y la que se halla tener traje secular, que en este caso será menester, siguiendo aquella mancha general de la figura que se ha hallado, habilitarle el traje,

poniendo ya esto de su parte, ingeniándose o por el natural o vis-
tiendo un maniquí, que para esto se suele tener grande o pequeño
[...], o, quando no, un modelo que venga bien a la actitud, vestirlo
de papel de estraza mojado según la forma del traje que se preten-
de; que esto ya es camino para inventar, y es menester de algún
modo irle perdiendo el miedo.¹⁶⁴

Desse modo, é possível notar que embora as gravuras represen-
tassem um meio bem-sucedido para a circulação de imagens, o uso
de modelos tridimensionais não foi completamente abandonado,
nem mesmo em regiões distantes da Itália. De fato, é preciso lem-
brar que as conquistas aportadas pelo Renascimento fundavam-se
a partir de dois pontos centrais: a perspectiva e a plasticidade das
figuras. Eram principalmente esses dois elementos que faziam com
que fosse preservado o pacto ficcional estabelecido entre observa-
dor e obra. E para alcançar essa plasticidade das figuras, para que
as pinturas ganhassem relevo e parecessem reais, os artistas renas-
centistas normalmente recorreriam a modelos tridimensionais, fos-
sem eles vivos ou artificiais.

Nesse contexto, a popularização do uso de gravuras poderá ser
entendida de forma semelhante ao olhar que os artistas renascen-
tistas lançaram em relação às obras da Antiguidade greco-romana.
A natureza havia sido escolhida por eles como o grande modelo a
ser seguido; contudo, havia ainda a sensação –que se tornaria consi-
ciência apenas com Winckelmann– de que a observação direta da
natureza era um caminho muito longo e demorado, o qual, além
disso, já havia sido trilhado pelos grandes artistas do passado. Por-
tanto, se no passado mais recente os mestres do Renascimento ha-
viam encontrado uma referência nas esculturas do mundo antigo,
nada mais natural do que tomar agora esses artistas modernos co-
mo modelo. Somado a esse cenário cultural típico do Maneirismo,
evidentemente que o custo mais acessível e a facilidade de pro-
dução e transporte incentivaram a disseminação das gravuras. Em
todo caso, o mais importante a ser notado é que o preto e branco
das gravuras acentua justamente a plasticidade das figuras, de mo-

do que a proximidade com o relevo mostra-se muito maior do que poderia parecer à primeira vista.

A influência de gravuras italianas, germânicas e flamengas na Espanha —e, por conseguinte, na Nova Espanha e no Peru— tem sido constantemente tratada por pesquisadores europeus e americanos. Talvez por isso mesmo minha insistência para que também sejam considerados os modelos tridimensionais. Acredito que essas duas práticas artísticas em muitos casos complementavam-se; da mesma forma, as pesquisas realizadas a partir delas, se colocadas lado a lado, podem também se complementar e, desse modo, podem ser utilizadas para a criação de uma estrutura mais completa que, enfim, proporcione uma compreensão mais abrangente desse complexo entrecruzamento de culturas.



Figura 2. Matteo Perez de Alecio, *Salomão*, 1575-1576, Roma. Oratorio del Gonfalone.



Figura 3. Matteo Perez de Alecio, *Profeta e Sibila*, 1575-1576, Roma. Oratorio del Gonfalone.



Figura 4. Matteo Perez de Alecio, *Profeta e Sibila*, 1575-1576, Roma. Oratorio del Gonfalone.



Figura 5. Matteo Perez de Alecio, *Anjo voante*, 1575-1576, Londres. British Museum (n. 1971, 0515.1).

Matteo Perez de Alecio: um pintor viajante

Sabemos que Pablo de Céspedes é citado por Pacheco como pintor que, tendo frequentado o ambiente italiano da segunda metade do século XVI, retornou à Espanha levando consigo o hábito de recorrer aos modelos plásticos no momento de realização de suas pinturas.¹⁶⁵ Entretanto, o caso que me parece mais emblemático dessa transferência cultural pode ser individuado na figura de um pintor viajante cuja biografia, repleta de aventuras, provoca ainda muitas desavenças.

Trata-se do italiano Matteo Perez de Alecio, pintor que se tornou célebre por ter pintado, logo no início do papado de Gregório XIII, o afresco que representa a *Defesa do corpo de Moisés* na capela Sistina. É ainda Pacheco quem nos informa sobre esse pintor e o uso de modelos plásticos. Diz ele: “Y, pasando adelante, digo que

otros muchos sobre los modelos desnudos, de barro o cera, con papel mojado componen las ropas y trazos para contrahacer de allí de lápiz negro o colorado las figuras vestidas (cosa que le vi hacer a Mateo de Alecio)".¹⁶⁶ Esse relato merece grande consideração devido ao fato de Pacheco ter conhecido Matteo de Alecio durante a época em que este viveu em Sevilha. Efetivamente, o artista italiano permaneceu na Espanha entre 1583 e 1589 –ou algo em torno disso–, quando então conseguiu reunir os meios necessários para realizar sua mais audaciosa empreitada, isto é, sua transferência para o Vice-reinado do Peru.

Antes de seguir com este raciocínio, gostaria de dizer ao menos algumas palavras sobre a biografia desse artista –muito embora esse não seja o objetivo deste trabalho e nem haja aqui o espaço necessário para tratar a questão tal como ela merece–. Isso será feito, no entanto, porque já há alguns anos uma dupla de pesquisadores vem reivindicando uma origem toscana para Matteo de Alecio. Antonio Palesati e Nicoletta Lepri¹⁶⁷ sustentam que o artista teria nascido na pequena La Leccia (província de Pisa), sendo filho de Piero Gondi, o qual, por sua vez, eles identificam com o correspondente de Michelangelo e seu ajudante de confiança para as obras da Sacristia Nova em *San Lorenzo*.¹⁶⁸ Só posso dizer que essa hipótese apresenta vários problemas e que a documentação utilizada por esses pesquisadores é, em grande parte, bastante questionável.¹⁶⁹ Não há absolutamente nada que possa vincular esse pintor a Piero Gondi, cuja biografia, por sua vez, também é pouquíssimo conhecida.¹⁷⁰

O artista aqui em questão, conhecido nos países hispânicos como Mateo Pérez de Alesio, na Itália frequentemente foi designado apenas como Matteo da Lecce ou Matteo da Leccio, o que indica sua origem *salentina*. A dúvida, que animou pesquisadores daquela região, apenas girava em torno da cidade de seu nascimento, alguns acreditando que ele fosse proveniente de Lecce, outros de Alezio (província de Gallipoli).¹⁷¹ Karel van Mander e Palma il

Giovane conheceram-no e dão credibilidade a essa sua procedência. Van Mander menciona-o como um *siciliano* de nome *Mattheo d'Aletsi*¹⁷² –e aqui se deve entender siciliano como alguém originário do *Regno delle Due Sicilie*–. Quanto a Palma il Giovane, o único retrato de Matteo de Alecio que nos chegou foi feito por ele.¹⁷³ Trata-se de um desenho provavelmente feito quando os dois auxiliavam Cesare Nebbia nos trabalhos da Villa d'Este, em Tivoli, o qual traz a seguinte inscrição: *Mateo da Leze pitore in Roma nel 1568*. Não parece haver razão para duvidar desses depoimentos, principalmente de Van Mander, que deve ter atuado com Matteo de Alecio nas decorações da Villa Mondragone, em Frascati.

A cidade de Lecce, tanto nos registros do *Archivio di Stato* de Lecce quanto nos atos de batismo da catedral de Santa Ágata, em Gallipoli, é mencionada com grafias que variam, dependendo se em latim ou vernáculo, entre *Licio*, *Lizio* e *Lecze*. Além disso, vale lembrar que o brasão da cidade, cuja mais antiga representação ainda existente remonta a 1536, apresenta uma loba e um *leccio*,¹⁷⁴ árvore muito comum em toda aquela região.

Se opto aqui por designar o artista como Matteo Perez de Alecio, faço-o por considerar essa variante mais *neutra*, uma vez que se aproxima dos tantos modos utilizados por ele para assinar a série com as quinze gravuras realizadas a partir dos afrescos executados em Malta sobre o assédio turco,¹⁷⁵ e por que é a forma que aparece no *Archivo Histórico Provincial de Sevilla* e no *Archivo General de la Nación* de Lima todas as vezes que o artista, de próprio punho, assinava algum documento.¹⁷⁶ Com efeito, foi somente a partir da época de sua estada em Malta que Matteo de Alecio passou a usar também o nome *Perez*. Talvez, como declarou no Peru em 1598, fosse realmente filho de Antonio Pérez e de *Madama* Lucente. Trata-se de um sobrenome comum tanto em Lecce quanto em Gallipoli. Em 2 de maio de 1549, por exemplo, um certo Antonio Pérez batizava a filha na catedral de Santa Ágata (Gallipoli) –Matteo deve ter nascido por volta de 1547–, e há ainda vários outros casos

semelhantes.¹⁷⁷ É igualmente possível, contudo, pensar que esse sobrenome tenha sido deliberadamente escolhido por Matteo de Alecio já com a intenção de conseguir permissão para a viagem a Lima.

Coincidência ou não, Antonio Pérez é também o nome do famoso secretário de Filipe II. Será então lícito recordar aqui que, em 1574, o rei comprava de seu secretário a biblioteca que este havia herdado do pai, Gonzalo Pérez, com a intenção de ampliar a coleção da *Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Como forma de compensação, em 1576 Filipe II concedia a Antonio Pérez direitos, isto é, o *oficio de la Maestredatía*, sobre o *bailiado* de Lecce.¹⁷⁸ Assim, as próprias gravuras sobre o *Assédio de Malta* podem ter sido feitas por Matteo de Alecio já com a intenção de se apresentar na Espanha como pintor que, além de ter atuado na capela Sistina e em Malta, tinha a mesma origem do secretário que exercia autoridade tanto em sua terra natal quanto na Espanha. Para reforçar essa suposição, vale lembrar que a *Real Biblioteca* de Madri ainda hoje possui a série completa dessas gravuras.¹⁷⁹

Enfim, seja referido como Matteo Perez de Alecio, Mateo Pérez de Alesio ou Matteo da Lecce, o importante é saber que se trata do mesmo artista e que, a menos que surjam novos documentos capazes de conferir maior credibilidade à proposição de Palesati-Lepri, será mais prudente, por ora, continuarmos aceitando a origem *salentina* do artista, que provavelmente terminou seus dias no Vice-reinado Peru sem jamais ter retornado à Itália.

Entre a Itália e Malta

Antes das obras em Malta e da partida para a Espanha, Matteo de Alecio havia atuado em expressivas comissões do maneirismo romano. Depois de ter trabalhado na Villa d'Este por volta de 1568, foi escolhido para pintar *A defesa do corpo de Moisés* na capela Sistina.¹⁸⁰ Era a transição do papado de Pio V para o de Gregório XIII, e é bem provável que, para refazer o afresco pintado no sé-

culo xv por Luca Signorelli, o jovem artista tenha sido indicado por alguém como o cardeal Rambouillet¹⁸¹ ou como o cardeal Marco Sittico Altemps –sobrinho do papa Pio iv–. De resto, um artista iniciante como Matteo de Alecio somente teria conseguido uma encomenda de tamanha importância graças à intercessão de alguém bem relacionado no Vaticano. O cardeal Altemps havia apoiado a eleição de Gregório XIII, e de fato, no ataúde sobre o qual repousa o corpo de Moisés, pode-se ver muito bem o emblema pessoal desse pontífice. Moisés segura o cajado de Aarão, que aqui, em vez de transformado pelo poder divino em serpente, assume a forma do dragão alado e sem cauda de Gregório. Assim que assumiu o trono pontifício, Gregório tratou de dissipar a crença popular, fundamentada no livro do *Apocalipse*,¹⁸² segundo a qual o anticristo teria um dragão representado em seu emblema gentílico. De acordo com uma antiga tradição egípcia, dragões nascem no momento em que uma serpente devora outra serpente. Foi então criada para o papa a divisa *non devorato serpente* com a intenção de libertá-lo dessa espécie de maldição.¹⁸³ A representação no ataúde, com Moisés no Egito que segura o cajado metamorfoseado em dragão, tem a função de mostrar que Gregório, também ele investido com o poder divino, não tinha relação alguma com esses boatos a respeito da vinda do anticristo.

O contato com o cardeal Altemps e com o papa Gregório rendeu a Matteo de Alecio a possibilidade de trabalhar na Villa Mondragone, em Frascati.¹⁸⁴ Construída e decorada pelo cardeal, a *villa* logo se tornou local caro a Gregório, que de lá, em 1582, emitiu a bula papal com o calendário gregoriano. Matteo de Alecio, segundo van Mander, decorou com grotescas a *sala di giuoco*, mas esse ambiente parece ter sido destruído depois de ampliações promovidas pela família Borghese, que tomou posse da *villa* no início do século xvii.¹⁸⁵

É ainda van Mander quem narra os episódios mais interessantes da passagem de Matteo de Alecio pelo *Oratorio del Gonfalone*.

Conta o biógrafo flamengo que o artista trabalhava em um afresco cujo tema era o *Ecce Homo*; uma certa manhã, os membros da irmandade encontraram a pintura destruída, repleta de buracos feitos pelo artista que, além disso, havia desaparecido.¹⁸⁶ De Roma, Matteo de Alecio dirigiu-se para Malta, e o significado dessa dramática partida pode revelar aspectos importantes da obra e da personalidade desse artista. O próprio van Mander, perplexo com esse gesto extremo, perguntava-se se Matteo de Alecio não teria sido levado a isso por ter tido a possibilidade de confrontar, no *Gonfalone*, seu estilo com o de Federico Zuccari e Raffaellino da Reggio. No oitavo decênio do século, Matteo de Alecio ainda ostentava uma *maneira* fortemente guiada por Michelangelo e Francesco Salviati, e é possível que não tenha suportado o contato e, talvez, também as censuras desses artistas. Van Mander lembra, a propósito da atitude crítica desse grupo, da ocasião em que um certo Riccardo Sassi pediu a Raffaellino da Reggio um parecer sobre uma pintura que ele havia executado em Roma. Sassi queria saber qual era, na opinião de Raffaellino, a melhor das figuras de sua obra. Raffaellino apontou para uma em primeiro plano, que estava de costas, e disse que se se pudesse ver o rosto daquela, talvez fosse bela, mas que nenhuma das outras lhe agradava. Jovens pintores que presenciavam a cena puseram-se a rir e, dali em diante, faziam questão de repetir a anedota sempre que podiam, o que provoca mais risos e, certamente, grande desgosto para o artista. Embora o comportamento dos demais artistas do *Gonfalone* em relação a Matteo de Alecio não deva ter sido sarcástico a esse ponto, é bem possível que críticas tenham sido feitas e que o artista não as tenha suportado.¹⁸⁷

Entre 1555 e 1575, atuaram no *Oratorio del Gonfalone* artistas como Jacopo Bertoja, Livio Agresti, Marcantonio dal Forno, Raffaellino da Reggio, Federico Zuccari, Cesare Nebbia e Marco Pino. Trata-se, portanto, de um dos mais expressivos testemunhos da pintura realizada em Roma durante aqueles anos.¹⁸⁸ Entre a segunda e a terceira geração de maneiristas, entre o contramaneirismo e

o antimaneirismo,¹⁸⁹ havia artistas que davam continuidade ao passado –muitas vezes repetindo à exaustão os repertórios michelangeliano e rafaelesco– e havia artistas que procuravam escapar dessa dependência através da adoção de novos caminhos. Matteo de Alecio estava inserido nessa encruzilhada, contexto que era ao mesmo tempo complexo, polêmico e altamente intelectualizado.

De todo modo, Matteo de Alecio deixou no *Gonfalone* algumas de suas obras mais significativas. Pintou uma figura de Salomão, dois profetas e duas sibilas (figs. 2, 3 e 4). Relacionado a essa obra, há um desenho preparatório, conservado no *British Museum*, que representa um anjo voante (fig. 5).¹⁹⁰ Com grande probabilidade, trata-se de um estudo feito a partir de um modelo plástico, um daqueles modelos que os pintores costumavam pendurar acima de suas cabeças como, por exemplo, os relatados por Lomazzo sobre as práticas artísticas de Tiziano, por Carlo Ridolfi sobre Tintoretto ou ainda por Roger de Piles no comentário à obra de Charles Alphonse Dufresnoy.¹⁹¹

Giovanni Baglione escreveu uma breve biografia de Matteo de Alecio. Naturalmente, não deixou de mencionar os afrescos do *Gonfalone* e, referindo-se ao Salomão representado acima da porta de ingresso, disse que ali o artista fez “uma grande figura [...] conduzida com uma maneira vigorosíssima, a qual apresenta tão grande relevo e força que parece querer lançar-se para fora daquelas paredes”.¹⁹² A falsa arquitetura foi utilizada por Matteo de Alecio para projetar as figuras; os pequenos anjos taciturnos que ladeiam Salomão reclinam-se e afundam as costas no espaço deixado entre as volutas; o filho de Davi, por sua vez, precipita-se na direção contrária, e embora o livro e o cetro seguros com a mão esquerda fixem a figura naquele espaço, os joelhos proeminentes e o braço direito em escorço servem para criar a ilusão de que Salomão está prestes a se libertar da parede. Essa interação entre figura e falsa arquitetura chamou a atenção de Baglione. Trata-se de um jogo ilusionista criado através do contraste entre a fixidez da arquitetura e

o movimento dos corpos, e cabe acrescentar que nada semelhante poderá ser visto nas obras peruanas que chegaram a ser atribuídas a Matteo de Alecio.

Em Valeta, além dos doze grandes afrescos que representam os episódios do assédio turco à ilha de Malta, Matteo de Alecio pintou a *Descida de Cristo ao Limbo* e o *Batismo de Cristo*. Quando analisamos as características estilísticas dessa última obra, logo percebemos que o artista, procurando assimilar a maneira moderna de Zuccari, Raffaellino da Reggio e Cesare Nebbia, alterou seu modo de pintar. Os corpos são menos monumentais e as cores, que até então eram muito pessoais e fantásticas, agora estão mais amenas. Matteo de Alecio, afastado de Roma e tendo passado por um período de reflexão, atualizava-se. Postura semelhante foi adotada pelo artista no seu retorno à Itália, nas obras em *Sant'Eligio degli Orfeci*, ainda que aqui uma aproximação ao estilo de Salviati tenha sido buscada talvez como alternativa de conciliação entre o antigo e o moderno.¹⁹³

Entre gravuras e modelos plásticos

Logo que regressou a Roma, Matteo de Alecio deu início a um projeto de divulgação de suas obras por meio da produção de gravuras.¹⁹⁴ Em 1582, realizava a já mencionada série de quinze gravuras a partir de desenhos dos afrescos pintados em Valeta. Ademais, entrou em contato com o gravador Pieter Perret, o qual produziu para ele o *Batismo de Cristo* –feito a partir da pintura executada para a Catedral de São João, em Valeta– e a *Conversão de São Paulo* (fig. 6).

Matteo de Alecio parece ter dominado as técnicas da água-forte e do buril, e são-lhe atribuídas gravuras que representam a *Sagrada família del Roble*,¹⁹⁵ *São Roque* (perdida),¹⁹⁶ o *Triunfo de Cristo* (perdida),¹⁹⁷ as *Histórias de São João Batista*, o *Martírio de Santa Luzia*¹⁹⁸ e o *Casamento místico de Santa Catarina*.¹⁹⁹ De fato, em outubro de 1585, quando estava em Sevilha, Matteo de Alecio e

seu protetor, Argote de Molina, revogavam um contrato assinado no ano anterior segundo o qual o pintor deveria colocar-se inteiramente a serviço de Argote de Molina, realizando todas as pinturas e gravuras (o texto diz *cortar en bronce*) que ele desejasse;²⁰⁰ o contrato estava sendo desfeito porque Matteo de Alecio não se dispunha a acompanhar Argote de Molina às ilhas de Lanzarote e Fuerteventura, alegando ser prejudicial à sua saúde *entrar no mar*.²⁰¹



Figura 6. Matteo Perez de Alecio, *Conversão de São Paulo*, 1583, Londres. British Museum (n. 1949, 1008.197).

Se observarmos agora a *Conversão de São Paulo* [figura 6], podemos perceber uma certa semelhança entre o Cristo, no alto, e o São Miguel Arcanjo pintado na capela Sistina. Van Mander diz que essa figura foi a única não executada por Matteo de Alecio naquele afresco, pois teria sido feita por um pintor de nome *Guidonio*, o qual, no entanto, ainda não foi convincentemente identi-

cado.²⁰² Em todo caso, a proximidade nas poses, com alguns dos membros na mesma posição e outros adaptados de acordo com as necessidades impostas pelo restante da composição, aponta para a utilização de modelos plásticos. Esses modelos, feitos com argila ou cera, permitiam que os pintores os manipulassem, o que era muito útil sobretudo quando se tratava de fazer partes do corpo humano em posições instáveis ou em escorço. Nesse sentido, Giovanni Battista Armenini, no seu tratado sobre os *verdadeiros preceitos da pintura*, oferece uma elucidativa explicação ao declarar:

Mas quem ainda não sabe que a partir de uma ou duas esculturas, somente com o girá-las em diversas direções, podem ser extraídas muitas outras figuras em pintura, e todas diferentes entre si? Quem quer que considere o *Juízo Final* de Michelangelo perceberá que esse método foi utilizado por ele. Tampouco faltaram aqueles que disseram que Michelangelo possuía alguns modelos de cera feitos por ele próprio e que lhes torcia os membros à sua maneira – banhando antes as articulações em água quente para que amolecessem.²⁰³

Esse também parece ter sido o caso dessas figuras feitas por Matteo de Alecio. Pensamento análogo poderá ser aplicado ao próprio São Paulo da mesma gravura (fig. 6) e a um dos profetas do *Gonfalone* (fig. 3). O *Laocoonte* certamente empresta grande parte da carga patética para a constituição dessas figuras, mas a forma com que o profeta foi reorganizado para dar origem ao São Paulo, por tudo o que conhecemos sobre as práticas adotadas pelos artistas renascentistas e também por Matteo de Alecio, sugere mais uma vez aqui o uso de modelos plásticos auxiliares.

Com a produção de gravuras, Matteo de Alecio inaugurava uma espécie de nova etapa em sua trajetória, pretendendo, desse modo, apresentar-se e oferecer-se como modelo a ser admirado e seguido. Naturalmente que ele não ambicionava fazer isso na Itália, pelo que podemos concluir que já pensava em sua transferência para a Península Ibérica. De fato, a gravura com a *Conversão de São Paulo* (fig. 6) é dedicada ao embaixador espanhol junto à Santa Sé, Enri-

que de Guzmán, o conde de Olivares. Assim, quando chegou à Espanha, no final de 1583,²⁰⁴ Matteo de Alecio logo fez questão de apresentar-se através de gravuras e de muitos desenhos, entre os quais estavam alguns feitos a partir dos afrescos da Sistina. Segundo Pacheco, esses desenhos provocaram perplexidade entre os artistas locais; foi o caso do escultor e arquiteto Jerónimo Hernández, que chegou a duvidar que Matteo de Alecio fosse seu autor, o que incomodou muito o artista.²⁰⁵

Matteo de Alecio sabia que os modelos bidimensionais serviriam tanto para fazer-se conhecer quanto como repertório de ideias para os encargos que pretendia assumir em Sevilha. Ele parece ter chegado muito confiante à cidade, decidido a empregar todas as técnicas que dominava para impressionar o público local e produzir algo jamais visto por ali. Prova de seu empenho é o *São Cristóvão* da catedral, concluído em 1584. A pintura *a fresco* era praticamente desconhecida em Sevilha,²⁰⁶ e Matteo de Alecio sabia que poderia se consagrar com essa obra de dimensões colossais. Ele retomava a monumentalidade de Salvati e Michelangelo –posto que a *maneira* mais moderna buscada em Roma não era conhecida em Sevilha –e ainda dava indícios de uma outra grande influência sua.

São notórias as gravuras de São Cristóvão que Albrecht Dürer realizou, as quais mostram uma iconografia já bastante sedimentada. Tradicionalmente, o santo aparecia apoiado em um cajado, atravessando as águas de um rio com Cristo sobre seus ombros. Dürer, por sua vez, também representou em suas composições, próximo ao São Cristóvão, um eremita que segura um bastão e uma lanterna. Essa figura, mencionada na *Legenda Áurea*²⁰⁷ e que se pode relacionar com a carta do nono arcano do tarô, está presente em muitas pinturas de São Cristóvão de tradição nórdica, mas não nas executadas na Itália daquela época. Por aparecer também no afresco sevilhano, tal figura revela o interesse de Matteo de Alecio por Dürer que, como já assinalado por José de Mesa e Teresa Gisbert,

serviu igualmente de inspiração para o papagaio que segura o cartaz com a assinatura do artista italiano nessa mesma pintura –Dürer, como se sabe, tendo empregado esse recurso na célebre gravura de *Adão e Eva*, de 1504–.²⁰⁸ A fortuna desse tema na pintura cu-squenha teve aí sua origem.

No Vice-reinado do Peru

Em novembro de 1587, ainda em Sevilha e às vésperas da partida para Lima, Matteo de Alecio comprou uma escopeta, uma capa de chuva púrpura com detalhes em ouro, um livro de desenhos e outro livro que, segundo o contrato conservado em fundos sevilhanos e publicado em 1929 por López Martínez, continha *todas* as gravuras de Dürer.²⁰⁹ Ele cuidava, assim, de sua proteção física, moral e artística; ampliava seu repertório de modelos bidimensionais, pois sabia que, no Vice-reinado, ficaria isolado, distante do mundo europeu povoado pelas imagens que tentavam se passar por realidade. Quanto aos modelos plásticos auxiliares, parece natural que tenham continuado a fazer parte dos processos criativos do artista; afinal, por que seria de outro modo?

O grande problema com relação à produção artística de Matteo de Alecio em Lima é que, talvez com exceção da *Virgen de la leche* e de alguns retratos, praticamente nada do que o artista lá realizou foi preservado.²¹⁰ Já foi demonstrado que as obras do *Convento de Santo Domingo* remanescentes não foram feitas por Matteo de Alecio.²¹¹ Além disso, nada restou do que ele pintou na catedral limenha, em *San Agustín* ou em *San Pedro*, e já há algum tempo que se sabe que as pinturas da capela do capitão *Villegas*, na *Iglesia de la Merced*, não podem ter sido executadas diretamente por ele.²¹²

Apesar disso, acredito que o uso de modelos plásticos auxiliares entre os pintores que começavam a se formar no Novo Mundo deva ao menos ser considerado como uma possibilidade. Seria bastante útil se as obras fossem revistas a partir dessa perspectiva. Talvez possam ser encontradas figuras semelhantes em mais de uma

composição, as quais, sobretudo se giradas ou tendo os membros e a postura levemente alterados, são sempre um forte indício do uso dessa categoria de modelos.

Foi esse Matteo de Alecio um personagem de caráter instável, mutante, sempre pronto para as adaptações impostas pelo meio em que se encontrava. Artista de temperamento forte, mas também inconstante, apresentou-se com diversas variações na grafia de seu nome, assim como também variou seu paradeiro e sua *maneira* artística. Contam Giulio Mancini e Giovanni Baglione que de Lima ele escreveu a Ottaviano Mascherino dizendo que somente retornaria a Roma quando pudesse manter duas carruagens, uma para si e outra para uso da *Accademia dei Virtuosi*; ao que tudo indica, viu seus sonhos serem frustrados, e provavelmente morreu no Vice-reinado do Peru, nas terras que o atraíram em busca de riquezas e tesouros.²¹³

Muito já se falou sobre a escola de pintura formada no Vice-reinado do Peru após a chegada dos italianos Bernardo Bitti, Matteo de Alecio e Angelino Medoro. De fato, esses artistas exerceram inegável influência sobre a arte local; carregavam consigo a essência da tradição italiana, aquilo que a caracterizava e fazia com que a mais elevada manifestação artística mantivesse afinidades com a mais modesta das pinturas. A contribuição desses artistas não está apenas na difusão de modelos iconográficos –muitos dos quais inevitavelmente acabariam sendo conhecidos por meio do comércio ultramarino–, mas também na apresentação de novos modos operativos. As técnicas italianas foram colocadas à disposição dos pintores locais que agora, com um melhor domínio sobre os procedimentos práticos, tinham mais condições para realizar perspectivas verossímeis e corpos que exibissem plasticidade.

Rapidamente, no entanto, esses influxos maneiristas foram assimilados e transformados pelo temperamento local. Sobretudo quando a arte estava a serviço da religião, quando o que interessava era que o catolicismo se propagasse e alcançasse a conversão do maior número possível de pessoas, parece ter havido uma tendên-

cia a se evitar representações fundadas na plasticidade dos corpos. É como se o divino, quando representado, fosse expresso de modo mais adequado através do que não é natural, através daquilo que se afasta da realidade. Nesse sentido, as conquistas renascentistas podiam ser entendidas como algo que, apesar (ou em consequência) do valor artístico, atrapalhava o contato com o que está além da realidade. Os modelos plásticos auxiliares integravam um processo complexo elaborado na busca por resultados sofisticados, de modo que apenas parcialmente podem ter encontrado espaço em um ambiente cujas preocupações eram mais religiosas do que artísticas. Para que as imagens religiosas cumprissem a função de *presentificar* o invisível, precisavam, de certa forma, anular o visível.²¹⁴ Por isso, em vez da imitação da aparência tridimensional dos corpos, formas bidimensionais foram encorajadas sempre que os laços com a Europa eram afrouxados, e assim a tradição europeia, querendo colonizar e transformar as novas terras, acabou sendo modificada e adaptada de acordo com os anseios e as necessidades locais.²¹⁵

El gran martirio de Japón en la catedral de Cuernavaca: los caminos del arte renacentista jesuítico ²¹⁶

Rie Arimura

En la comprensión tradicional del arte virreinal americano, las rutas de transmisión de las herencias artísticas europeas en el Nuevo Mundo se han concebido de manera unilateral, como si la zona de intercambios culturales hubiera estado restringida exclusivamente entre las dos orillas del océano Atlántico. Cabe apuntar, no obstante, que si bien el Renacimiento en la península itálica implicó una recuperación y reinterpretación de la antigua cultura pagana, la difusión del mismo en otros continentes estuvo relacionada con las exploraciones y la dominación de las monarquías ibéricas en los océanos Atlántico, Índico y Pacífico, el expansionismo de la Iglesia católica y la universalización de su cultura y arte. Así, el Renacimiento se extendió en dos direcciones opuestas de acuerdo con las rutas marítimas portuguesa y española.

De igual modo, vale mencionar que la conformación de esta nueva sociedad “global” solía considerarse fruto de una simple expansión de las potencias europeas. En tiempos recientes, empero, se reconoce que para la conformación y consolidación de los sistemas globales se aprovecharon las infraestructuras, recursos y tradiciones preexistentes de cada región o país, tales como vías de comunicación marítima y terrestre, redes de comercio, materiales, mano de obra nativa y sistemas de producción. Además, se establecieron nuevos centros económicos y culturales que contribuyeran a fomentar intercambios entre distintas partes del orbe. Como resultado, las manifestaciones artísticas generadas bajo dicho contexto presentan una naturaleza intercultural compleja. En efecto, podrían nutrirse no sólo de dos tradiciones —europea y nativa—, sino también de diferentes legados culturales de una extensa región del mundo que estaba conectada entre sí a través de las rutas co-

merciales y evangélicas de la época. Desde esta perspectiva, cabe reflexionar sobre la postura eurocéntrica de interpretar las relaciones entre “centro” y “periferias” y asimismo reconsiderar el papel jugado por diversos centros artísticos, inclusive la participación de nativos de Asia, África y América en la mundialización del arte católico.

En el marco de esta reconsideración histórica, en la presente ocasión me propongo replantear distintas rutas de transmisión del Renacimiento en América, en especial por vía del Pacífico; rutas que no se han explorado hasta la fecha desde dicha visión. En efecto, una gran parte de las investigaciones sobre los intercambios artísticos entre las dos orillas del Pacífico se ha centrado en la circulación e influencia de objetos artísticos procedentes de Asia en América, por ejemplo trabajos de marfil, laca, incrustación de concha, cerámica y biombos. Empero, en la actualidad están por desarrollarse otros enfoques de estudio. Así, en el ámbito académico japonés, gracias a las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en las últimas décadas, se han logrado rescatar vestigios y objetos devocionales como medallas y cuentas de rosario. Dado que varias medallas y pinturas que han llegado hasta nuestros días representan a la Virgen del Rosario y a santos franciscanos, se ha tomado conciencia de la importancia de estudiar las imágenes promovidas por las órdenes mendicantes en el Extremo Oriente y analizarlas de manera comparativa con las obras de procedencia hispánica.

La idea de explorar la posible ruta transpacífica para la difusión del Renacimiento surgió al observar las semejanzas compositivas entre las obras elaboradas en el círculo de la escuela de pintura jesuítica fundada en Japón y Macao: *El gran martirio de Japón de 1619* y *El gran martirio de Japón de 1622*, colección de la iglesia del Gesù, Roma, y los detalles de la pintura mural *El gran martirio de Japón de 1597*, ubicada en la nave del extemplo franciscano de la Asunción (hoy catedral) de Cuernavaca, en el estado de Morelos, México.

Hasta ahora, en el estudio del arte novohispano no se ha ahondado en un posible vínculo con las obras creadas en la *schola pictorum*, instaurada por el jesuita Giovanni Nicolao en Japón a mediados de la década de 1580 y trasladada a Macao, China, debido a la prohibición cristiana promulgada por el sogunato Tokugawa en 1614. Con todo, el martirio de los veintiséis cristianos en Nagasaki en 1597 fue un acontecimiento en el que fueron ejecutados tanto franciscanos como jesuitas. Además, en el contexto japonés, la Compañía de Jesús fue la única institución católica en establecer oficialmente el seminario del arte y enseñar de forma sistemática las técnicas occidentales de pintura y grabado. Incluso, esta escuela jesuítica tuvo importancia no sólo para la misión de Japón, sino también para la de China. Teniendo presentes tales factores, no es descabellado suponer que los pintores nativos formados en el ámbito jesuítico contribuyeran al registro visual de distintos martirios que hubo en Nagasaki y, posteriormente, los pintores novohispanos aprovecharan algunas de dichas fuentes gráficas al componer los murales de la nave de la catedral de Cuernavaca. Para sustentar esta hipótesis, el presente trabajo se estructura en tres partes: primero abordaré el papel de los jesuitas como transmisores del Renacimiento italiano en Asia; a continuación, sistematizaré las interpretaciones y debates acerca de la pintura mural de Cuernavaca; finalmente, realizaré un análisis comparativo entre las obras de la escuela de pintura jesuítica de Asia y el mural novohispano, para demostrar posibles conexiones.

Jesuitas como transmisores del Renacimiento italiano en Asia

La Compañía de Jesús emprendió sus labores apostólicas de ultramar tan pronto como se fundó. Dado que sus misiones fueron patrocinadas por la Corona portuguesa, los jesuitas tuvieron primero Asia como campo de acción antes de pasar a América. La relevancia de los proyectos misionales de la orden en Asia se refleja en el hecho de que el Colegio de São Paulo de Goa en India se estableció incluso antes que el Collegio Romano creado por Ignacio

de Loyola en 1550. Goa se convirtió en una sede misional fundamental para las empresas evangélicas tanto en Etiopía como en el Extremo Oriente.²¹⁷ Más tarde, Nagasaki, Macao y Manila adquirieron importancia dentro de la red de evangelización de la Compañía.

Las misiones de los jesuitas suelen identificarse con el legado cultural del Renacimiento, principalmente la política de *accommodatio*, humanismo y cosmopolitanismo. Si bien en sentido estricto estas características también fueron compartidas por otras órdenes religiosas, el criterio de adaptación de los jesuitas fue mucho más flexible que el de las órdenes mendicantes. En la historia de la evangelización, en distintos proyectos llevados a cabo por diferentes órdenes religiosas, los misioneros desempeñaron múltiples funciones: transmisores del saber científico y promotores de intercambios interculturales, además de sus labores apostólicas, beneficencias sociales y educativas, su papel como diplomáticos y negociadores en la política y el comercio. Con todo, dentro de las empresas evangélicas de la época, los miembros de la Compañía de Jesús, fundada en pleno Renacimiento, se distinguieron por difundir en mayor grado la cultura clásica. En términos generales, los frailes mendicantes también tuvieron en cierta medida una formación humanista; en el campo del arte y la arquitectura aplicaron los principios señalados en los tratados de Vitruvio, Alberti, Serlio y Diego Sagredo. No obstante, los sistemas de las órdenes mendicantes se apoyaban a la vez sobre las tradiciones medievales. Así, la educación de los frailes estuvo basada en el *trivium* y *quadrivium*, a diferencia del *Ratio Studiorum* de la Compañía de Jesús, que incluía el estudio de los autores paganos, es decir, los filósofos y escritores grecorromanos.

Para las misiones de China y Japón, donde se había desarrollado por su propia cuenta una cultura sofisticada, los jesuitas optaron por introducir y difundir ampliamente las ciencias occidentales, a diferencia de otras misiones, como las de Etiopía y Filipinas, en las cuales se priorizaron los libros teológico-dogmáticos. Así, en el cír-

culo de Matteo Ricci, en China, se tradujeron e imprimieron en chino diversos tratados científicos y filosófico-morales con apoyo de intelectuales locales: *Los elementos de geometría*, de Euclides; libros de matemática e ingeniería civil; los tratados de astronomía de Johannes de Sacrobosco (ca. 1195-1256) y del jesuita alemán Christopher Clavius (1538-1612);²¹⁸ el tratado de cosmografía y geografía de Ptolomeo; *De Anima*, de Aristóteles; *Enchiridion* o manual de la moral estoica, de Epicleto; las fábulas de Esopo; *De Amicitia*, texto que compila dichos tomados de los autores de la Antigüedad, como Cicerón y Séneca; y las gramáticas latinas de Antonio de Nebrija (1441-1522). Estas traducciones al chino fueron también introducidas y utilizadas en Japón como parte de estrategias proselitistas.

Los intercambios artísticos impulsados por los jesuitas en Japón se manifestaron *grosso modo* en dos ámbitos diferentes: los talleres con artífices nativos y las escuelas de arte instituidas dentro de las sedes misioneras. Si bien el aprovechamiento de las habilidades de los maestros japoneses se dio desde el comienzo de la evangelización, en la primera fase la manera de elaborar las imágenes sagradas en los talleres nativos consistió básicamente en usar como fuente figurativa las obras que los misioneros habían traído desde Europa y reproducir las imágenes de acuerdo con las técnicas y tradiciones japonesas. Sin embargo, esta limitación en el método de las producciones artísticas fue innovada con la nueva política misional impulsada por Alessandro Valignano, visitador de las Indias Orientales. Tan pronto como este jesuita italiano arribó a Kuchinotsu, puerto ubicado en la punta sur de la península Shimabara, en Nagasaki, el 25 de julio de 1579, se convocó la primera congregación provincial en la citada población y se determinó establecer instituciones educativas superiores en tres jurisdicciones misioneras jesuíticas de Japón: “Cami”, “Ximo” y Bungo.²¹⁹ Esta nueva política incluía el plan de crear un centro de producciones artísticas. Así, entre las peticiones que el padre superior Francisco Cabral

mandó en agosto de 1579, se incluía el envío de “algún hermano que sepa pintar”.²²⁰

En cumplimiento de esta solicitud, el jesuita de origen napolitano Giovanni Nicolao arribó al Japón en 1583. Unos años más tarde éste fundó la llamada *schola* o *seminarium pictorum* como parte de las instituciones educativas de la Compañía de Jesús y formó a discípulos que contribuyeran en las producciones artísticas no sólo para la misión de Japón, sino también para la de China. A causa de las vicisitudes de la sociedad japonesa, principalmente guerras civiles y persecuciones cristianas aplicadas en distintos señoríos, los seminarios y colegios de la Compañía en Japón sufrieron constantes traslados. Ello provocó la interrupción del plan de estudio, la dispersión de los maestros y alumnos y la pérdida de las instalaciones. La *schola pictorum* también se vio afectada, dado que formaba parte de los mismos centros educativos. Así, la escuela de pintura instalada en Shiki en 1592 se trasladó a Arima en 1601 y luego a Nagasaki en 1603.²²¹ Por mucho empeño que se pusiera en salvar estos centros de enseñanza, todas las instituciones terminaron siendo clausuradas con la prohibición del cristianismo en 1614.²²² A pesar de todos estos contratiempos, la escuela de pintura jesuítica en Japón llegó a convertirse en un foco artístico importante en el Extremo Oriente. Incluso, hay una noticia de que, al finalizar el siglo xvi, durante una audiencia, el jesuita Jerónimo Xavier presentó al emperador Akbar (1556-1605) de la India Mughal dos pinturas procedentes del Japón, una representando al Salvador y otra a Ignacio de Loyola.²²³

Las principales aportaciones de Nicolao en la escuela de pintura estribaron en la transmisión de las técnicas artísticas occidentales: pintura al óleo y grabado de cobre, así como en la formación de discípulos. Además, esta escuela de arte funcionó a la vez como centro de producción de impresos jesuíticos, los llamados *Kirishitan-ban*, gracias a que los cuatro jóvenes embajadores enviados a Europa entre 1582 y 1590 llevaron, a su regreso al Japón, una má-

quina de imprenta obtenida en Lisboa. Por ende, en el seminario había alumnos que esculpían letras de molde junto con otros que aprendían a pintar o a hacer grabado en metal.²²⁴ Las obras creadas en los círculos artísticos de la Compañía de Jesús (e.g. *Yojin sogaku-zu byobu* 洋人奏楽図屏風, biombo, principios del siglo XVII, 93 302 cm, Museum of Art [MOA], Shizuoka)²²⁵ son buen ejemplo de la transmisión del legado artístico del Renacimiento en el Extremo Oriente. En ellas se observa cómo, por una parte, se combinan las técnicas occidentales del temple u óleo con la técnica pictórica nativa de la aguada. Por otra parte, se aplica una perspectiva lineal en el espacio pictórico para crear una ilusión de profundidad. Las figuras están construidas con base en claroscuro para generar volumen y lograr realismo.

Historiografía del mural El gran martirio de Japón de 1597

La pintura *El gran martirio de Japón de 1597*, que se encuentra en los muros laterales de la nave del extemplo conventual franciscano de Cuernacava, en el estado de Morelos, México, se descubrió en 1957 gracias a la insistencia del arquitecto Ricardo Robina en rescatar el estuco original de los muros de la nave en el marco del proyecto de reestructuración y restauración de dicho edificio, que pretendía recuperar el estado primitivo del recinto sagrado.²²⁶ El obispo Sergio Méndez Arceo mandó retirar y demoler primeramente el altar mayor y los retablos laterales, obras neoclásicas de finales del siglo XIX o principios del XX. Luego, ordenó eliminar las capas de estuco sobrepuestos al aplanado original de los muros de la nave del templo. Así, aparecieron los fragmentos de pinturas que representaban la prisión y el martirio de san Felipe de Jesús y sus compañeros. El mural fue restaurado en 1960.²²⁷

El programa iconográfico de este conjunto mural está compuesto para ser visto desde la capilla mayor hacia la nave, en el sentido de las manecillas del reloj. Es decir, las escenas narrativas se desarrollan cronológicamente desde el lado de la epístola (lado sur) ha-

cia el lado del evangelio (lado norte). El muro sur está dividido en grandes recuadros y representa a los prisioneros en carretas tirados por bueyes, de cuatro en cuatro (fig. 1), en lugar de tres en tres, como Ribadeneira registra en su crónica; luego siguen las escenas donde son paseados en caballos por las calles de las ciudades de Kioto, Osaka y Sakai; mientras que el muro norte no tiene separación entre escenas y muestra de manera ininterrumpida los barcos rumbo a Nagasaki, y culmina con el martirio en una colina (fig. 2).²²⁸

Desde el inicio del estudio dicha pintura ha sido considerada un ejemplo aislado del arte novohispano en el aspecto compositivo y en algunos detalles de las figuras, como el realismo de los atuendos masculinos japoneses. Luis Islas García, en su artículo publicado en *Excelsior* (11 de febrero de 1962), atribuyó esta obra a un pintor japonés cristiano que llegó a la Nueva España, a quien los artistas indígenas habrían ayudado a realizar el mural.²²⁹ El autor observó también una semejanza compositiva entre este mural y el biombo japonés.²³⁰ En torno al porqué de existir tal pintura en el extemplo franciscano de Cuernavaca, señaló que este sitio quedaba entre la Ciudad de México y Acapulco, es decir, era un paso para ir a Oriente. Así, la noticia del martirio debió de ser recibida con gran fervor en la Nueva España, en especial en el convento referido.²³¹ En cuanto a la datación del mural, Islas García lo ubicó en el primer tercio del siglo xvii, dentro del contexto o a consecuencia de la beatificación de san Felipe en 1627 y los martirios de Bartolomé Laurel, O.F.M. (1627), y de Bartolomé Gutiérrez (1632) en la ciudad de Nagasaki, que habrían causado un gran impacto en la Iglesia novohispana.²³²

La historiografía contemporánea posterior a Islas García se centró en la discusión sobre la autoría y la fecha de realización. En particular, se ha debatido si existe o no presencia de mano de obra japonesa. Al respecto, el historiador nipón Masayoshi Honma defendió la presencia japonesa en el mural al afirmar que la narración

de la historia del martirio se va desarrollando al modo de *emaki-mono*, pintura de rollo tradicional de Japón, y sugirió una posible intervención de alguno de los japoneses que llegaron a México en 1614 como parte de la misión diplomática de Hasekura Tsunenaga.²³³

Otro autor que ha asociado la creación del mural con la venida de dicha delegación japonesa ha sido Diego Pacheco, primer director del Museo de los 26 Mártires de Nagasaki. Mas este historiador jesuita atribuyó la obra no a un artista oriental, sino a pintores originarios de la Nueva España, quienes con toda probabilidad vieron pasar la embajada de Hasekura. Quizá por ello los vestidos de los hombres japoneses correspondan a la indumentaria japonesa, mientras que la prenda femenina sea completamente diferente de cómo se vestían las japonesas de la época. En tal delegación iban sólo varones, por lo cual los pintores pudieron observar directamente atuendos masculinos, pero tuvieron que acudir a la imaginación para representar vestuarios femeninos.²³⁴

El cuestionamiento acerca de la intervención de pintores japoneses se ha apoyado, sobre todo, en detalles como las casas de piedra, barcas, remos, carretas y puntas de lanzas que no corresponden al entorno japonés de la época. Ota Mishima, para dar mayor sustento a dicha postura, equiparó los detalles del mural de Cuernavaca con las pinturas del periodo Momoyama japonés (*ca.* 1573-1614) y puso en tela de juicio la influencia japonesa tal como se había venido reiterando en la historiografía.²³⁵ Respecto a la debatida datación de la obra, la misma historiadora, teniendo presentes los dos postulados sobre la fecha de la llegada de la noticia del martirio (el 25 de febrero de 1598, según los testimonios dados en las curias eclesiástica y secular de la Ciudad de México, y el 31 de octubre de 1598, cuando fray Marcelo de Ribadeneira arribó al puerto de Acapulco) dató la pintura entre 1598 y 1627, año de la beatificación de Felipe de Jesús.²³⁶

Aquí cabría añadir que la fecha de la llegada de la noticia del martirio al territorio novohispano fue corregida con base en nuevas fuentes. El cronista indígena de la Ciudad de México, Domingo Chimalpahin, registró como fecha, en su *Diario*, el 7 de diciembre de 1597. También apuntó que cuatro lienzos que representaban las escenas del martirio fueron colgados en el muro de la iglesia de San José, cuando las reliquias de los misioneros mártires fueron traídas a la Ciudad de México el 6 de diciembre de 1598.²³⁷ Asimismo, de acuerdo con Tomoko Taniguchi, ya en 1597 existía un documento que indicaba una gran difusión narrativa y visual del gran martirio de Nagasaki en todo México. Además, ese año, dos japoneses cristianos originarios de Nagasaki, llamados Martín y Juan, llegaron a la Nueva España. A partir de estas noticias, la historiadora supuso que el mural pudo llevarse a cabo a finales del siglo xvi, mucho antes del arribo de la embajada de Hasekura.²³⁸

Gustavo Curiel, apoyándose en estudios formales e iconográficos, declaró que los recursos plásticos y moralizantes de dicho mural iban acordes con el “espíritu de difusión evangélica del primer siglo de la conquista y evangelización de México”.²³⁹ Estrada de Gerlero, por su parte, afirmó que la realización de la obra pudo deberse tanto a la beatificación de los protomártires en 1627 por el papa Urbano VIII, como a la llegada a la Nueva España de las reliquias de san Felipe de Jesús en 1629. La aportación de esta investigadora consiste en plantear hipótesis acerca de las fuentes figurativas del mural de Cuernavaca. A su juicio, una posible fuente gráfica de la obra podrían ser los lienzos del martirio —que menciona Ribadeneira— pintados para una procesión que fray Antonio de la Madre de Dios, de la orden franciscana, organizó en Macao a fines de 1597 en honor de los mártires y en la que también participaron jesuitas, agustinos y dominicos. En efecto, de estas pinturas se produjeron muchas copias y se enviaron a Nueva España y a España, además de que se mandó luego estamparlas en Roma. Considerada esta amplia difusión, Estrada de Gerlero supuso que los testimonios copiados de dichos lienzos pudieron haber sido traídos a Nue-

va España por Ribadeneira, quien fue testigo de lo sucedido en Japón y nombrado procurador de la causa de canonización de los mártires de la provincia de San Gregorio de Filipinas. De igual modo, la misma autora encontró una similitud compositiva entre la escena de crucifixión del mural de Cuernavaca y un grabado tardío de José Camarón y Manuel Peliguer del *Martirio de los 23 santos protomártires de Japón* en 1597 de 1789 (colección del Museo Nacional de Arte, Ciudad de México), señalando la posibilidad de que ambas procedieran de un grabado común anterior.²⁴⁰

María Celia Fontana Calvo, en su estudio dedicado al conjunto mural del exconvento franciscano de Cuernavaca, efectuó un estudio formal e iconográfico de las representaciones del martirio de Japón. Para ello, confrontó la pintura mural con las descripciones del martirio realizadas por Ribadeneira. Además, hizo un análisis comparativo tanto con el arte namban —producto del “siglo ibérico y cristiano de Japón”—, como con la iconografía europea franciscana y los murales novohispanos, en especial los del extemplo y convento de Huejotzingo, en Puebla, México. Ante la controversia de si la pintura posee características del arte oriental o, por el contrario, es totalmente occidental o colonial, la autora apuntó que, a pesar de que el formato del mural recuerde a un biombo gigantesco por ausentar marcos arquitectónicos que dividan escenas, los detalles ambientales japoneses no son suficientes para deducir la implicación de un oriental en su ejecución. Así, atribuyó la obra a pintores novohispanos. Para nuestro estudio, es sugerente que esta autora haya asociado el mural de Cuernavaca con un ejemplo del arte namban: *El gran martirio de Japón de 1622*, perteneciente a la iglesia del Gesù, Roma, ya que ambos presentan una referencia topográfica análoga del litoral de Nagasaki.²⁴¹

El mural de la catedral de Cuernavaca y el arte namban

Como ya advirtieron varios estudiosos, el entorno ambiental del mural no representa de manera fiel el contexto japonés de la época; por ejemplo, las casas que en él aparecen son de tipo occidental

(fig. 3). De igual modo, la ciudad de Nagasaki, pese a que fue fundada por los jesuitas para ser un puerto de intercambio con Portugal, no contaba con una fortaleza (fig. 4), a diferencia de otras ciudades coloniales de Asia, como Goa, Manila y Malaca. Esta falta de contextualización histórica sugiere, por un lado, que los autores del mural no fueron japoneses, sino pintores novohispanos y, por el otro, que la información fidedigna sobre Japón y el gran martirio de 1597 que circulaba en la Nueva España era limitada.

Respecto a este último punto, cabe indicar que, en estudios precedentes del mural, los autores se han basado casi exclusivamente en la crónica de Ribadeneira, pero nunca en la relación del martirio escrito por el jesuita portugués Luís Fróis.²⁴² Lo anterior se justifica en parte debido a la publicación y amplia difusión de aquel texto en todo el territorio del Imperio español. No obstante, en cuanto al valor del testimonio, el registro de Ribadeneira se considera hoy menos fidedigno que el de Fróis. En términos generales, pese a que ambos cronistas estuvieron en Nagasaki el día del martirio, a Ribadeneira le prohibieron salir y tuvo que permanecer encerrado en un barco portugués. Además, este autor franciscano no tenía el conocimiento de la lengua japonesa ni de la sociedad local que Fróis, quien había participado en la misión de Japón durante más de dos décadas e incluso había investigado diversos aspectos del país para escribir su monumental obra *Historia de Iapam*. En suma, hubo varios factores limitantes para que Ribadeneira puntualizara con exactitud el entorno japonés y detalles del acontecimiento.²⁴³ Esta imprecisión de datos repercutió en la creación de imaginarios visuales del martirio, incluyendo la iconografía del mural de Cuernavaca.

Desde el punto de vista compositivo, dicho conjunto mural fue concebido con base en diferentes gráficos y obras procedentes de Oriente. En especial, presenta influencias del arte namban en distintos aspectos. En primer lugar, la libertad compositiva del muro norte sin dividir escenas remite a recursos compositivos de la pintura japonesa, aunque en el mural de Cuernavaca hay un ajuste

compositivo a la manera occidental. Es decir, la secuencia narrativa se desarrolla de izquierda a derecha, en dirección opuesta al orden de lectura del relato pictórico tradicional japonés.

En segundo lugar, las barcas usadas por los mártires en su traslado a Nagasaki (fig. 5), así como los personajes vestidos con pantalones inflados llamados “bonbaxa”, camisa, chaleco y sombrero alto que los reciben en el puerto de la misma ciudad (fig. 4) muestran una marcada similitud con las embarcaciones empleadas por los ibéricos para llegar al muelle y los comerciantes portugueses representados en los biombos namban elaborados por los maestros de la escuela de pintura Kano.²⁴⁴ Cabe notar que los pantalones bombachos fueron característicos de las colonias portuguesas en Asia y no se utilizaron ni en Europa ni en América.²⁴⁵ Por ende, es difícil pensar que la presencia de tal atuendo en el mural de Cuernavaca se debiera a una observación directa del mismo, sino más bien esta iconografía debió ser tomada de los portugueses retratados en los biombos japoneses.

Respecto a la influencia de los biombos namban en dicho mural, cabe señalar principalmente dos motivos: 1) la circulación de los objetos del arte japonés en la Nueva España; 2) los vínculos estrechos entre los misioneros y los pintores de la escuela Kano en Japón. Referente al primer punto, varias fuentes testifican el tráfico de gran cantidad de objetos japoneses en el territorio americano, sobre todo a partir de comienzos del siglo xvii, cuando las relaciones e intercambios entre Japón y Nueva España se intensificaron debido a la apertura de misiones de las órdenes mendicantes en las tierras japonesas, la llegada de Rodrigo Vivero a Japón y sus entrevistas con el sogunato Tokugawa, y el envío de la misión diplomática de Hasekura. Por ejemplo, un documento japonés sobre la delegación de Hasekura, llamado *Date jike kiroku* 伊達治家記録 (Registro oficial del clan Date), indica que en el barco en el que Hasekura y sus acompañantes se trasladaron había más de cien diferentes productos japoneses; asimismo, se transportaban como obsequios para las dignidades otros objetos y biombos que fueron

encargados por el sogun Tokugawa Ieyasu.²⁴⁶ De igual forma, Chimalpáhin señala en su *Diario* que “Ésta era la segunda vez que una nao de japoneses aportaba en las costas de Acapulco; traían muchos [objetos de] hierro, escritorios y algunas vestimentas para vender acá”.²⁴⁷ Además, en ese barco se encontraba Sebastián Vizcano, quien había ido a Japón para realizar una expedición y fungir de diplomático. Según el cronista indígena, este comerciante y explorador español “traía a su cargo la custodia de todos los presentes y regalos que el emperador de allá le había dado para saludar y obsequiar con ellos al Santo Padre que está en Roma, a nuestro señor el rey que está en España y al señor virrey que está aquí en México.”²⁴⁸ A partir de estas noticias se deduce que entre los obsequios que Hasekura transportaba para el sumo pontífice, el rey de España y el virrey de la Nueva España había artículos de lujo y biombos. También cabe mencionar que la cronología de la llegada de dichos objetos coincide con la época en que se produjo la mayoría de biombos namban hoy existentes (noventa y un piezas identificadas en el mundo), que datan de 1587, año en que Toyotomi Hideyoshi extendió el decreto de expulsión de los misioneros a 1613, cuando Tokugawa prohibió el cristianismo.²⁴⁹

Por lo que toca al segundo punto, hasta la fecha no se han dilucidado de manera clara las relaciones entre los misioneros y los pintores de la escuela de Kano en Japón. Sin embargo, la forma realista de personificar a los religiosos de diferentes órdenes, como los jesuitas y franciscanos que aparecen en el *Biombo namban* (*Namban byobu* 南蛮屏風), de Kano Naizen (1570-1616), y *El templo namban* (*Namban-dera* 南蛮寺), pintura atribuida a Kano Soshu (1551-1601) que representa a la iglesia jesuita de Nuestra Señora de la Asunción,²⁵⁰ sugiere la cercanía que hubo entre los misioneros y los pintores de Kano. De igual modo, documentos del Archivum Romanum Societatis Iesu de Roma y de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid informan de un maestro de la escuela de pintura Kano, llamado Cano Pedro o

Guensuque Pedro 源助ペドロ, quien fue síndico de la orden franciscana en Kioto en el tiempo de fray Jerónimo²⁵¹ y estuvo muy cerca de los padres franciscanos junto con otros tres compañeros-pintores de dicha ciudad, como Cano mismo afirma en una declaración realizada el 6 de marzo de 1603.²⁵² Además, este maestro fue “el principal de dichos pintores”, por lo que en torno a la figura de Cano Pedro pudo haberse conformado una escuela de pintura que satisficiera la demanda de imágenes en el ámbito franciscano.

Asimismo, Cano realizó la declaración de 1603 ante el obispo Luís Cerqueira en Nagasaki antes de embarcarse con destino a Luzón aproximadamente a los 40 años de edad.²⁵³ Con todo, es difícil atestiguar tan sólo con dicho documento si realmente el pintor referido se fue a Filipinas, puesto que en una solicitud de santificación de los veintiséis mártires firmada por doce representantes católicos de la región de Kioto-Osaka el 25 de diciembre de ese año aparece la firma de Kano Gensuke Pedro 狩野源助平渡路.²⁵⁴ Gracias a la documentación se sabe que este artista tenía varios nombres: como pintor cristiano firmaba Cano Pedro ペドロ狩野 o Cano Gensuke Pedro 狩野源助ペドロ o Kiya Domi Pedro 木屋道味平渡路, mientras que como pintor de temática civil, Tosa Domi 土佐道味 o Kano Domi 狩野道味. Entre las obras de contenido religioso atribuidas a este artista está el retrato de *San Francisco Xavier*, que pertenece al Museo de la Ciudad de Kobe.²⁵⁵ De ser correcta dicha atribución, se podría afirmar que Cano tenía un vínculo estrecho no solamente con la orden franciscana, sino también con la escuela de pintura jesuítica en Japón. En efecto, este retrato tiene como fuente gráfica el grabado del artista flamenco Hieronymus Wierx (ca. 1619); es un claro ejemplo de aculturación de las tradiciones pictóricas japonesas, ya que muestra herencias del arte renacentista transmitidas por los jesuitas en Japón tan-

to en el manejo de claroscuro y volumen, como en los rasgos faciales realistas del santo.

Por otra parte, entre las obras de temática civil adjudicadas al mismo pintor, está el *Biombo namban* (ca. 1593-1600), hoy parte de la colección del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Es sugerente que Fontana Calvo, al estudiar el mural de Cuernavaca, encontrara una analogía precisamente con la comitiva de portugueses representados en dicho biombo.²⁵⁶

Para concluir el tema relativo a la influencia del arte namban en la pintura mural de Cuernavaca, nos centraremos en el registro topográfico de Nagasaki con sus costas recortadas por rías (fig. 4). Este rasgo geográfico puede representarse como detalle del puerto de Nagasaki tanto en los biombos namban como en distintas imágenes de las ejecuciones de los cristianos en la misma localidad. Según se indicó anteriormente, Fontana Calvo relacionó este registro topográfico del mural con el cuadro *El gran martirio de 1622*, que integra el acervo de la iglesia del Gesù, Roma. Esta pintura es una de las tres tablas pertenecientes a la misma iglesia jesuita que visualizan los martirios de Japón. Las tres obras se atribuyen a anónimos japoneses formados en la escuela de pintura jesuítica de Japón, pero exiliados en Macao durante el tiempo de realización de las obras.²⁵⁷ Una de ellas, *Los mártires jesuitas de Japón*, registra de manera simbólica a los miembros de la Compañía que murieron mártires en aquellas tierras hasta 1635, ordenándolos en dos niveles y con la figura de san Francisco Xavier en la parte central superior del cuadro. En contraste, las otras dos tablas, *El gran martirio de 1619* y *El gran martirio de 1622*, se distinguen por su carácter descriptivo, ya que precisan el contexto topográfico y ambiental, además de la forma del martirio.

El interés por plasmar rasgos topográficos de un determinado sitio era parte de la formación educativa científica y renacentista del ámbito jesuítico. En *El gran martirio de 1619*, el registro de la localidad adquiere tanta importancia que la representación de la bahía ocupa una gran porción de todo el cuadro. Además, en el

primer plano a la derecha se observa Dejima, una isla artificial donde acomodaban originalmente a los comerciantes portugueses, mientras que la escena de los cristianos condenados a la quema se sitúa en el segundo plano a la derecha ocupando menos de una cuarta parte de la superficie pictórica. A pesar de tratarse de un martirio más numeroso ocurrido tres años después, *El gran martirio de 1622* muestra la escena desde un ángulo similar, con la perspectiva a vista de pájaro. Ello implica que entre pintores del ámbito jesuítico había cierta convención compositiva para representar las escenas de martirios en Nagasaki.

Consideraciones finales

En lo que toca a la datación del mural, si bien Tomoko Taniguchi —basándose en referencias documentales que notifican desde 1597 una amplia difusión narrativa y visual de los veintiséis mártires en Nueva España— afirmó que dicha obra pudo llevarse a cabo mucho antes de que la delegación de Hasekura pasara por México en 1614, es importante considerar que había diferentes maneras de representar la crucifixión de estos mártires.²⁵⁸ Desde el punto de vista formal, el mural tiene una similitud con las obras de pintores japoneses exiliados en Manila después de la prohibición del cristianismo, de 1614; en especial, si se asemeja a los dos cuadros que representan los martirios de Nagasaki de 1619 y 1622, la fecha de realización del mural debió situarse en los años diez y veinte del siglo xvii.

Por un lado, la delegación de Hasekura trajo a la Nueva España biombos de alta calidad como obsequios a las autoridades. Quizás ello explique que el mural de Cuernavaca presente una analogía con los biombos japoneses elaborados por los maestros de la prestigiosa escuela de pintura Kano de Kioto. Por otro lado, tal periodo coincide temporalmente con la promoción de los veintiséis mártires debido a su beatificación.

El objetivo principal de este trabajo fue explorar la influencia del arte namban en dicho mural, en particular los nexos con los

biombos de los maestros de la escuela Kano, así como con las obras de la escuela de pintura jesuítica de Japón. Con ello, se planteó una ruta de transmisión del Renacimiento por vía del Pacífico. Uno de los personajes clave en los intercambios artísticos transpacíficos fue Cano Pedro, destacado pintor de Kioto, que se desenvolvía en el círculo jesuítico y franciscano. Sus producciones —tanto los biombos costumbristas como pinturas cristianas— pudieron contribuir a la interculturalidad artística transoceánica. Queda para una tarea futura ahondar en las relaciones entre los misioneros y los pintores de la escuela de Kano, y en el grado de impacto de la escuela de pintura jesuítica de Japón en ambas orillas del océano Pacífico.

Documentos inéditos

Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI)

Jap. Sin. 20 I, f. 163-163v.

Jap. Sin. 53, ff. 1-71, “Luís Fróis, S.J., Relación del martirio de los 26 cristianos crucificados en Nangasaqui, el 5 de febrero de 1597”.

Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH

Expediente Catedral de Cuernavaca, Mor. (San Francisco), informe presentado por el Ing. Francisco G. Colores A. del Dept. de Arquitectura de la Dirección General de Urbanismo, Ingeniería y Arquitectura sobre las reconstrucciones en la Catedral de Cuernavaca, y expedido en México, D.F., a 21 de diciembre de 1960.

Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid (BRAH)

Cortes, 9/2663, f. 147v.

Cortes, 9/2665, f. 369.

Asami, Masakazu 浅見雅一. “Antonio Cardim cho ‘Nihon no seika’ nitsuite: Junkyosha no gazo wo chushin toshite アントニオ・カルディン著『日本の精華』について：殉教者の画像を中心として.” En *Kinsei insatsushi to Iezusukaikei ‘eiribon’ 近世印刷史とイエズス会系「絵入り本」* *The History of Early Modern Printing and Jesuit Illustrated Books*, 135-158. Editado por Masakazu Asami. Tokio: Keio Gijuku Daigaku Bungakubu 慶應義塾大学文学部, 2014.

Cárdenas Argudín, Laura María. “Estudio histórico-artístico de los edificios del siglo XVI en el conjunto de la catedral de Cuernavaca”. Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 1978.

Chimalpáhin, Domingo. *Diario*. Paleografía y traducción de Rafael Tena. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

Cieslik, Hubert. “Pedro Kano jiken no shiryo ペドロ狩野事件の資料”. En *Kirishitan Kenkyu* キリシタン研究. Editado por Kirishitan Bunka Kenkyukai キリシタン文化研究会. Vol. 14, 283-306. Tokio: Yoshikawa Kobunkan 吉川弘文館, 1972.

Curiel, Gustavo. “San Felipe de Jesús: figura y culto (1629-1862)”. En *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte*, 71-98. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. “Los protomártires del Japón en la hagiografía novohispana”. En *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, 72-89. México: Museo Nacional de Arte, 2000.

Fontana Calvo, Ma. Celia. *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*. Morelos: Universidad Au-

tónoma del Estado de Morelos, 2010.

Fukunaga, Shigeki 福永重樹. “Sei Furanshisuko Zabieru zo’ ni tsuite no kosatsu 「聖フランシスコ・ザビエル像」に就いての考察.” En *Kirishitan Kenkyu* キリシタン研究. Editado por Kirishitan Bunka Kenkyukai キリシタン文化研究会. Vol. 14, 257-280. Tokio: Yoshikawa Kobunkan 吉川弘文館, 1972.

Gonoi, Takashi 五野井隆史. *Hasekura Tsunenaga* 支倉常長. Tokio: Yoshikawa Kobunkan 吉川弘文館, 2003.

Gorbea Trueba, José. “Los frescos de la Catedral de Cuernavaca, Morelos”. *Boletín del INAH* 4 (abril 1961): 5.

Hioki, Naoko Frances. “Visual Bilingualism and Mission Art: A Reconsideration of “Early Western-Style Painting” in Japan”. *Japan Review*, núm. 23 (2011): 23-44.

Honma, Masayoshi 本間正義. “Umi wo watatta Nagasaki junkyo-no-zu: Chusei ni okeru Nihon to Mekishiko no koryu nitsuite 海をわたった長崎殉教の図—中世における日本とメキシコの交流について.” *Sansai* 三彩 183 (1965): 10-24.

Inoue, Yunitaka 井上幸孝. “Nueba Esupanya no senjumin kiroku ni miru Nihon to Ajia: Chimarupain no «Nikki» wo chushinni ヌエバ・エスパーニャの先住民記録に見る日本とアジア：チマルパインの『日記』を中心に”, *Supeinshi kenkyu* スペイン史研究 28 (2014): 20-27.

Islas García, Luis. *Los murales de la catedral de Cuernavaca, afrente de México y Oriente*. México: Talleres de la Imprenta La Esfera, 1967.

Jarric, Pierre du. *Akbar and the Jesuits. An Account of the Jesuit Missions to the Court of Akbar*. Editado y traducido por C.H. Payne. Londres: George Routledge & Sons, 1926. (Reimpresión, Delhi: Low Price Publications, 1999).

Kataoka, Chizuko 片岡千鶴子. *Hachirao no seminariyo* 八良尾のセミナーヨ. Tokio: Kirishitan bunka kenkyukai キリシタン文化研究会, 1969.

Kataoka, Yakichi 片岡弥吉. “Iezusu kai kyoiku kikan no ido to iseki イエズス会教育機関の移動と遺跡”. En *Kirishitan kenkyu*. キリシタン研究 Vol. 11, editado por Kirishitan Bunka kenkyukai, キリシタン文化研究会 1-26. Tokio: Yoshikawa Kobunkan 吉川弘文館, 1976.

—. *Kakure kirishitan. Rekishi to minzoku* かくれキリシタン：歴史と民俗. Tokio: Nihon Hoso Shuppan Kyokai 日本放送出版協会, 1967.

López Beltrán, Lauro. *Felipe de Jesús, primer Santo de América, cuarto centenario de su natalicio, 1572-1972*. México: Tradición, 1972.

Martínez d'Alòs-Moner, Andreu. *Envoys of a Human God: The Jesuit Mission to Christian Ethiopia, 1557-1632*. Leiden/Boston: Brill, 2015.

Narusawa, Katsushi 成沢勝嗣. “Kinsei shoki fuzokuga toshitenon namban byobu: sono tanjo kara henbou made 禁制初期風俗画としての南蛮屏風：その誕生から変貌まで”. En *Namban byobu shusei*. 南蛮屏風集成 A *Catalogue Raisonné of the Namban Screens*. Coordinado por Sakamoto Mitsuru 坂本満. Tokio: Chuo Koron Bijutsu Shuppan 中央公論美術出版, 2008.

Osswald, Cristina. *Written in Stone: Jesuit Buildings in Goa and their Artistic and Architectural Features*. Goa: Goa 1556, 2013.

Ota Mishima, María Elena. “Un mural novohispano en la catedral de Cuernavaca: los veintiséis mártires de Nagasaki.” *Estudios de Asia y África* vol. XVI, núm. 4 (1981): 675-697.

Pacheco, Diego. “Nihon nijuroku sei junkyosha no tabiji ni kansuru ogoegaki 日本二十六聖殉教者の旅路に関する覚え書”. 岩谷十二郎. En *Kirishitan Kenkyu* キリシタン研究. Editado por Kirishitan Bunka Kenkyukai. Traducido por Jujiro Iwaya. キリシタン文化研究会. Vol. 8, 40-86. Tokio: Yoshikawa Kobunkan 吉川弘文館, 1962.

Sakamoto, Mitsuru 坂本満. “Ibunka ni taiousuru hyogen: ‘ikoku shumi’no shomondai 異文化に対応する表現：「異国趣味」の諸問題”. En *Namban byobu shusei*. 南蛮屏風集成 A *Catalogue Raisonné of the Namban Screens*. Coordinado por Mitsuru Sakamoto 坂本満. Tokio: Chuo Koron Bijutsu Shuppan 中央公論美術出版, 2008.

Sánchez Fuertes, Cayetano y Pedro J. Lavado Paradinas. *San Pedro Bautista y sus compañeros mártires en el arte*. Madrid: Élite, 2014.

Taniguchi, Tomoko 谷口智子. “26 seijin junkyo to Cuernavaca daishikyozu seido hekiga: Kinsei shoki kirishitan Nagasaki daijunkyozu to nissei koshoshi 26 聖人殉教とクエルナバカ大司教座聖堂壁画：近世初期キリシタン長崎大殉教図と日西交渉史.” *Kyosei no bunka kenkyu* 共生の文化研究 3 (2009): 137-147.



Figura 1. *Los prisioneros en carretas tirados por bueyes*, detalle del muro norte de la nave de la catedral de Cuernavaca, Morelos. Foto: Eumelia Hernández, 2017, LDOA/IIIE/UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 2. *Los 26 cristianos crucificados en la colina de Nagasaki*, detalle del muro norte de la nave de la catedral de Cuernavaca, Morelos. Foto: Eumelia Hernández, 2017, LDOA/IIIE/UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 3. *Las casas japonesas*, detalle del muro sur de la nave de la catedral de Cuernavaca, Morelos. Foto: Eumelia Hernández, 2017, Idoa/iie/unam. Secretaría de Cultura-inah-méx. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

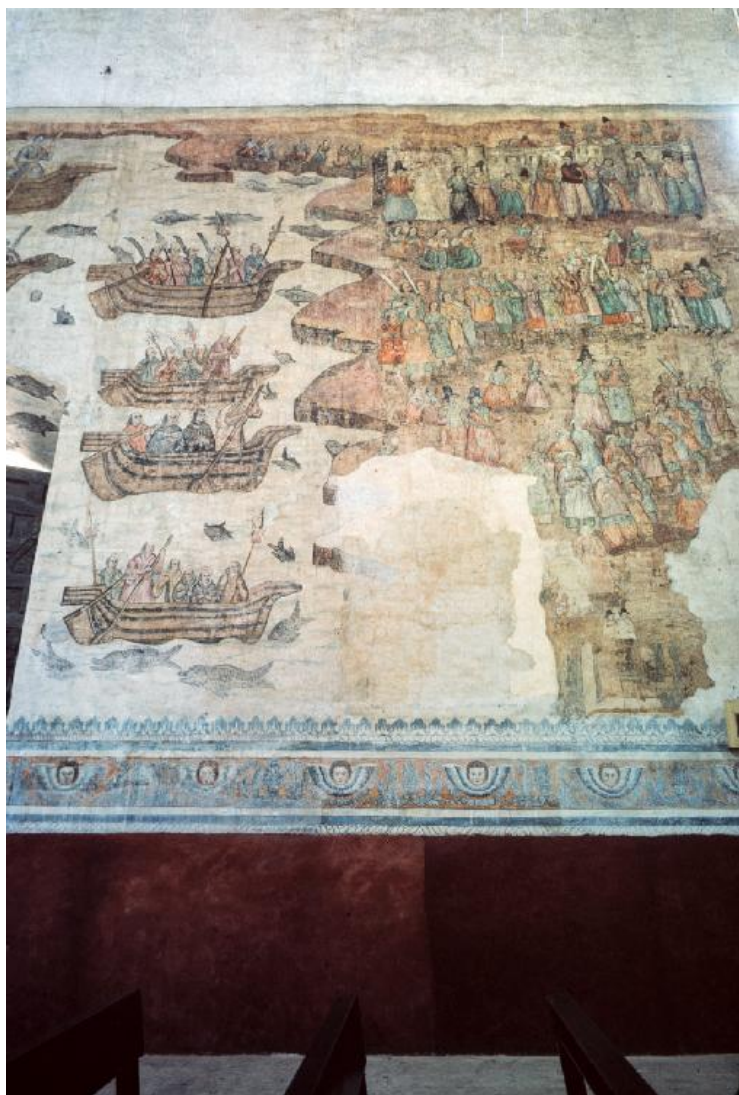


Figura 4. *La ciudad-puerto de Nagasaki con una fortaleza*, detalle del muro norte de la nave de la catedral de Cuernavaca, Morelos. Foto: Elisa Vargaslugo, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIE-UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 5. *Barcas usadas por los mártires*, detalle del muro norte de la nave de la catedral de Cuernavaca, Morelos. Foto: Eumelia Hernández, 2017 LDOA/IIIE/UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Retóricas de la artificiosa naturaleza. Estéticas del Renacimiento tardío en las imágenes portentosas de la *Historica relacion del Reyno de Chile*, de Alonso de Ovalle^{259*}

Sandra Accatino

Departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado, Chile

Cuando, en agosto de 1520, Albrecht Dürer vio parte de las riquezas del tesoro de Moctezuma escribió en su diario que, por preciosos que fueran los materiales que componían los objetos traídos de “la nueva tierra del oro”, más preciosos y preciados le parecían la habilidad y el ingenio que en esas “maravillosas obras de arte” se habían desplegado y que lo dejaron sin palabras. Ellas son, apuntó, “mucho más dignas de verse que los prodigios”, esto es, que las exóticas piezas naturales que llegaban a Europa desde los lejanos continentes y que encontraban, junto a las curiosas armas, armaduras, trajes y otros objetos, su lugar en las cámaras de curiosidades y maravillas que se reunían en palacios y cortes.²⁶⁰ Citadas a menudo como una señal excepcional y aislada de la recepción entre los artistas europeos de las manufacturas americanas, en las palabras de Dürer resuena aún la superación de los materiales y de la naturaleza por el artificio, un tópico retórico que articuló parte importante de las discusiones sobre la valoración del arte en el Renacimiento.

Un siglo más tarde, cuando el sacerdote jesuita chileno Alonso de Ovalle (Santiago, 1601-Lima, 1651) escribía en Roma, en 1646, su *Historica relacion del Reyno de Chile*²⁶¹ y conocía en esa ciudad al también jesuita Athanasius Kircher (Geisa, ca. 1601-Roma, 1680) y su incipiente colección de maravillas,²⁶² las categorías que fundaban estos tópicos tendían a diluirse. Dios, señalaba Kircher ese mismo año en su *Ars magna lucis et umbrae*, pinta prodigiosas imágenes en la naturaleza, cuyos efectos, a través de maravi-

llosos artificios, el hombre puede reproducir.²⁶³ “La Naturaleza — escribió Gottfried Leibniz en su póstuma *Protagea*, publicada un siglo más tarde— no es sino el más grande artista y nosotros no siempre podemos distinguir claramente lo artificial de lo natural”.²⁶⁴

Alonso de Ovalle había sido enviado a España y luego a Italia en su calidad de procurador de la viceprovincia jesuita de Chile, para obtener nuevos recursos y la autorización de enviar nuevos misioneros a esa región. Al constatar el desconocimiento que existía sobre ella en Europa, Ovalle publicó en Madrid, en 1642, la *Relación verdadera de las pazes que capituló con el araucano rebelado, el marques de Baides de Pedrozo...*, en la que se refirió a los esfuerzos realizados por los jesuitas para la obtención de la paz en el conflicto entre las fuerzas militares de la Capitanía General de Chile y el pueblo mapuche, una guerra que se prolongaba ya por más de cien años.²⁶⁵ Tras la elección del papa Inocencio X en 1644, Ovalle imprimió la *Tabula Geographica Regni Chile*, un mapa ilustrado de la región que fue incorporado en un formato menor, al igual que el relato sobre la guerra en la Araucanía, en las versiones en español e italiano de la *Historica relacion del Reyno de Chile*, la primera descripción de la naturaleza y hechos ocurridos exclusivamente en esa región en llegar a la imprenta.

Desde la doble lejanía que articula la narración del libro —la de Chile respecto a Europa, la del propio Ovalle respecto al objeto que describe—, la *Historica relacion del Reyno de Chile* pone en escena una serie de artificios persuasivos vinculados con las grandes materias que componen su relato: “el valor y la fiereza de sus habitantes”; las “valerosas empresas y hazañosos hechos de las Conquistas y Guerras”; el relativo avance en la “conversión de aquel rebelde Gentilismo” y la naturaleza benéfica del clima y la tierra de Chile, “en todo tan conforme con Europa” y en la que es posible ver prodigiosos portentos.²⁶⁶ Aunque el libro de Ovalle ha sido estudiado principalmente en relación con las tres primeras materias,

este artículo quisiera abrir su lectura hacia el último ámbito, poniendo especial atención en las vívidas descripciones que el jesuita hace de las prodigiosas imágenes que la divinidad ha inscrito en distintos repertorios naturales, pues en ellas se entretajan sutiles y precisas referencias al imaginario artístico tardorrenacentista y, en particular, al gusto por las metamorfosis de la materia y de las formas, las suplantaciones y la imbricada conexión que su lenguaje figurativo y teórico creó entre la naturaleza y el artificio.

Tanto en la versión en español como en la italiana de la *Historica relacion del Reyno de Chile*, el autor reconstruye de manera detallada la visualidad de una imagen de la Virgen con el Niño pintada por la naturaleza en la ladera de un monte rocoso; de un crucifijo esculpido en el tronco de un árbol; de un enorme bezoar de forma tan perfecta que parece tallado en un torno; de las conchas de marneques, en cuyo interior se dibuja, como si fueran de mármol paonazzo, imágenes de la Virgen con el Niño. Aunque Ovalle haya incluido en su libro grabados ilustrativos de algunos de estos portentos (figs. 1 y 2),²⁶⁷ son estas vívidas descripciones las que los convierten en complejas imágenes artísticas que reverberan y permanecen en la memoria, tal como solían hacer las antiguas *ekphrasis* de la retórica clásica y las composiciones de lugares en la literatura jesuita. En el texto de Ovalle, ellas detienen y demoran el flujo de la narración, creando momentos de reflexión que condensan e iluminan lo leído previamente.²⁶⁸ Publicada dos años antes que el libro de Miguel Sánchez sobre la aparición de la *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe* (México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Caldero, 1648), en un momento en que laicos y eclesiásticos de la América hispana intentaban demostrar, por medio de la aparición de prodigiosas imágenes, la abundancia espiritual de sus reinos,²⁶⁹ la *Historica relacion del Reyno de Chile* buscaba, a través de estas descripciones, seducir y convencer a sus lectores europeos de la elección providencial de Chile para su evangelización. Las referencias explícitas en ellas a expedientes visuales y experiencias estéticas vinculados con sus prácticas devocionales y

religiosas, a las artificiosas piezas de arte que coleccionaban y a la manera en que unas y otras se entrelazaban, en un juego de metamorfosis y transformaciones, en los gabinetes de curiosidades y en el principio de analogía que ordenaba y regulaba esos espacios, conforman, como veremos, parte de su retórica.

En las cámaras de las maravillas, los objetos eran ordenados según su materia, las particularidades que se asociaban a ésta, sus posibilidades de uso y las analogías que se podían encontrar entre sus formas. Como puede verse en las ilustraciones del *Musaeum Metallicum* (fig. 3), el célebre libro de Ulisse Aldrovandi publicado póstumamente en 1648, y en el *Mundus Subterraneus* (1664-1668), de Kircher, que las retoma, las figuras que la naturaleza había trazado en las piedras encontraban una línea de continuidad material y visual con las esculturas antiguas que, al igual que los fósiles, habían sido sustraídas de la tierra, y con los increíbles objetos producidos por el arte, que imitaba a la naturaleza en sus procesos creativos. Al mismo tiempo, la naturaleza parecía imitar las formas artificiosas del arte en los portentos y maravillas, como si éstos hubieran sido pintados o esculpidos por la divinidad. La estética tardo-renacentista y manierista, de la que las *Wunderkammern* son deudoras, impulsaba esta yuxtaposición de ejemplares de la naturaleza y obras artificiales que competían, se fundían y mimetizaban en una recíproca suplantación.²⁷⁰

En la *Historica relacion del Reyno de Chile*, este proceso de estetización de la naturaleza se hace especialmente evidente en la descripción de una imagen milagrosa de la Virgen avistada en una de las laderas de un monte en Arauco, al sur de Chile.²⁷¹ Ovalle señala, al principio de su descripción, que las distintas tonalidades y formas de la piedra remedan una “capilla o nicho” que acoge en su interior una imagen de la Virgen con su hijo en brazos, en la que no se ha sobrepuesto color “ni cosa alguna que huela a artificio humano”. La túnica de la imagen es rosada y el manto anaranjado y, en su interior, azul. El pelo, de piedra negra, se prolonga hasta la espalda, mientras el rostro de piedras blancas aparece de perfil y

realizado “con grande proporción y hermosura”.²⁷² Hacia el final del texto, el autor añade una última y vasta digresión sobre las razones por la que esta imagen causa asombro y admiración en quienes la observan. Éstas radican en que, a pesar de no ser “hechura de algun artifice criado”, la imagen emula un particular tipo de “pinturas” que, “para goçar de su perfeccion”, debían ser observadas desde “cierta distancia; que si se llega demasiado [el espectador] verá la peña y colores como unos borrones solamente, sin distinción ni proporción de miembros ni figura perfecta [...] pero en apartándose un poco se ve la imagen con la perfección y hermosura que se ha dicho”.

El particular tipo de pintura que Ovalle asocia con la Virgen de la peña de Arauco era habitual en los gabinetes de curiosidades y había encontrado en Roma y entre los religiosos más eruditos una extensa fortuna. Se trataba de imágenes aparentemente distorsionadas e indescifrables que, vistas desde un cierto lugar o reflejadas sobre un espejo curvo, se recomponían, revelando figuras que antes no habían podido ser percibidas. Estas imágenes —que un discípulo de Athanasius Kircher, Gaspar Schott, llamará, años más tarde, anamorfosis—²⁷³ nacen de una aplicación extrema y anómala de los principios matemáticos que articulan la perspectiva lineal, pues sus imágenes no se proyectan sobre un plano desde el punto de vista central, sino desde uno oblicuo, de modo que los elementos que aparecen en la imagen más cerca del ojo deben ser dibujados proporcionalmente más pequeños respecto a los más alejados (fig. 4). El mismo Kircher había aludido con profusión a ellas y las había relacionado con la Virgen de la peña de Arauco en su *Ars magna lucis et umbrae*, que publicó en Roma tal vez unos meses antes que estuviera impresa la *Historica relacion del Reyno de Chile*.²⁷⁴ La imagen, que Kircher indica le fue referida por Ovalle en Roma, aparece en su libro como el ejemplo más admirable de las figuras “que se imprimen sin intención cierta por parte de la naturaleza, [...] de manera que las diversas partes de un complejo coincidentes a simple vista en un punto certero y determinado consti-

tuyen tal y tal figura”.²⁷⁵ En la descripción de ambos jesuitas, es la yuxtaposición de artificio y naturaleza lo que produce el “inusitado espectáculo” de la imagen de la Virgen. A esta yuxtaposición de arte y naturaleza en imágenes creadas a partir de perspectivas anómalas se había referido unos años antes el fraile mínimo Jean François Nicéron, en su libro *Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux* (París, 1638). En él, Nicéron propone una imagen que quizá inspiró las descripciones de la Virgen de la peña de Arauco de Kircher y de Ovalle, pues sugiere que imágenes con perspectivas anómalas podrían realizarse en grutas hechas con rocas labradas, utilizando los colores naturales de las piedras para la representación de las “figuras desfiguradas y deformes”, de modo que parecieran imágenes prodigiosamente impresas en la naturaleza. “Esto será sumamente agradable porque a través de estos trabajos, que parecen no exigir nada excepto su rusticidad, uno podrá ver imágenes perfectas y bien compuestas emergiendo de la confusión de piedras, conchas y masilla, etc.” Si se hace con destreza y artificio —prosigue Nicéron—, “uno no percibirá el material del que la obra está hecha, sino que incluso pensará que está viendo una pintura común, bien ejecutada”.²⁷⁶

En los años en que Ovalle visitó Roma, Nicéron y Emmanuel Maignan acababan, además, de pintar en el monasterio romano de Santa Trinita dei Monti las imágenes anamórficas de san Francisco de Paola y de Juan Evangelista en Patmos. Al igual que los anagramas, los acrósticos y las metáforas (y Emanuele Tesauro comparará unos años después a las metáforas con las anamorfosis), las imágenes construidas a partir de perspectivas anómalas exhibían y, a la vez, ocultaban su significado, trasmutando sus formas para sorprender al espectador.²⁷⁷ En la penumbra de los corredores de los monasterios o en las salas de los gabinetes de curiosidades, las anamorfosis provocaban imprevistas visiones, para luego desaparecer, como si, frente a ellas, el espectador atravesara el umbral que separa lo real de lo fantástico, lo visible de lo invisible.

Así, al describir la portentosa imagen de la Virgen como una anamorfosis, Ovalle evocó en sus lectores europeos determinadas experiencias del ver que, durante el siglo XVII, se vincularon con la contemplación de las obras de arte y con la búsqueda, en ellas, de un efecto de visión de lo sagrado, capaz de transmitir, a través de la maravilla, de lo confuso y de lo inefable, su condición sobrenatural. Al mismo tiempo, la visualidad inestable y cambiante de las anamorfosis, el asombro y el placer que se obtenía de la transmutación de las formas naturales en artísticas se conectaba, como señalábamos, con esos espacios de fluidez, ambigüedad y diversidad que fueron los gabinetes de curiosidades, principales receptores de las maravillas traídas de los nuevos mundos.

La visualidad inestable y nómade de la Virgen de la peña de Arauco y su relación con lo sagrado está presente en otra de las imágenes portentosas que Ovalle estetiza por medio de su descripción. Se trata, según mencionábamos, de un árbol cuya forma remeda la de Cristo en la cruz, que fue encontrado por un indio mientras cortaba leña y que Ovalle vio, convertido ya en una imagen de culto, en una capilla en Limache.

Si la narración del árbol con la efigie de Cristo coincide con la extensa serie de relatos que aparecen en crónicas americanas sobre la presencia milagrosa de cruces en la naturaleza como una señal de la conquista católica del continente y sobre el empleo de las cruces para combatir, reemplazar y borrar la memoria de los cultos anteriores,²⁷⁸ es probable que la presencia de la imagen en el libro (fig. 2) haya también evocado en los devotos lectores europeos la aparición, en un contexto americano, del *árbol de la vida*, una figura que, desde la Edad Media, servía de esquema visual que solía condensar en sus ramas los distintos contenidos abordados en el texto en el que se encontraba.²⁷⁹ Colocado en medio de un paisaje agreste y no en el altar de la iglesia en el que se conservaba cuando el jesuita lo vio, la imagen del árbol de Limache vuelve más intenso y duradero el recuerdo de la variedad y abundancia de los minerales, animales y plantas de Chile, la belleza del paisaje y la fertili-

dad de las tierras que Ovalle había descrito en las páginas de su libro. El grabado instala, además, en esta región remota y desconocida, el paraíso terrenal en el que el árbol de la vida crecía, y lo vincula, quizás, a los *rehues* y *chemamülles*, que los mapuches tallaban utilizando algunas veces la madera de laurel, cuyas dimensiones — escribe Ovalle— el árbol de Limache replicaba.²⁸⁰

En el texto que acompaña a la imagen se superpone el proceso de crecimiento del árbol al avance de la evangelización en el Nuevo Mundo, convirtiendo al portento en un emblema que vuelve visible y memorable la providencial abundancia espiritual de su tierra. A través de este árbol, escribe Ovalle, la fe “*echa sus raíces* en estas tierras”, pues de él *brotan* los signos de la Providencia divina, “no ya en jeroglíficos, sino en la verdadera representación de la muerte y pasión de nuestro Redentor, que fué el único y eficaz medio con que ella se *plantó*”.²⁸¹ Citada y parafraseada por el jesuita Juan Eusebio Nieremberg en la edición de 1649 de su *Curiosa y oculta filosofía*, por Francisco Le Roy y por Carlo Gregorio Rosignoli, esta comparación entre el crecimiento del árbol de Limache y el de la fe lo inscribió en la literatura devocional jesuita.²⁸²

Las palabras de Ovalle, sin embargo, no sólo describen al árbol de Limache como un signo del progreso de la evangelización. En ellas se cristaliza, además, una paulatina metamorfosis del árbol que, de portento de la naturaleza, acaba transformado en “verdadera representación” del Cristo crucificado. Entre ambos polos — naturaleza maravillosa y la “verdadera imagen” o imagen no realizada por la mano del hombre— media nuevamente el arte y la relación que había forjado la estética tardorrenacentista entre artificio y naturaleza, en el interior de las *Wunderkammern*.

Como había hecho en otras secciones de su libro, Ovalle emplea en la descripción del Cristo de Limache términos y expresiones que remiten con bastante precisión a técnicas escultóricas y a efectos y a experiencias del ver que se asociaban con la creación y la contemplación de las obras de arte y con la representación de lo

sagrado. En el árbol, escribe el jesuita chileno, se ve una figura “del grueso, y tamaño de un hombre perfecto” superpuesta a una cruz y trazada con artificiosos detalles, “como si un escultor los hubiera formado”: los brazos parecen “hechos de media talla”, apunta, aludiendo a una técnica habitual en el arte hispánico y colonial y, en el pecho, las costillas “casi se pueden contar”. “De aquí para abajo —prosigue— no se ve cosa formada con distinción de miembros, sino a la manera que se pudiera pintar revuelto el cuerpo en la sabana santa; las manos, y dedos se ven como en borrón, y el rostro y cabeza casi nada”.²⁸³ En esta última frase, el árbol de Limache es situado en una zona intermedia entre el arte y la naturaleza y las palabras del jesuita nos recuerdan el efecto de *non finito* de las esculturas de Miguel Ángel, que la estética manierista había relacionado con las figuras casualmente esculpidas o pintadas en la naturaleza por una supuesta mano divina.

El efecto de no acabado que Ovalle vincula con el árbol de Limache abre, tal como señalábamos, una nueva serie de asociaciones para una última y más radical metamorfosis del portento. En su descripción, el jesuita chileno precisaba que, a diferencia de los signos convencionales o de las imágenes cifradas como los “jeroglíficos”, el árbol de Limache es una imagen cuya forma ha sido providencialmente modelada por la divinidad para adquirir la forma de su Hijo. En cuanto imagen no realizada por la mano humana, este Cristo es una “representación verdadera” y es comparada, así, con la más famosa de todas las imágenes cristianas: la impresa en el sudario. En la madera, dice Ovalle, “no se ve cosa formada con distinción de miembros, sino a la manera que se pudiera pintar revuelto el cuerpo en la sabana santa”. Si las imágenes habían encontrado tempranamente una justificación en la encarnación de Dios en Cristo, “imagen del Dios invisible”,²⁸⁴ el Cristo de Limache envía, entonces, a aquellas imágenes que se consideraron auténticos testimonios del cuerpo verdadero de Cristo, imágenes que habían ocupado el lugar de Su cuerpo.²⁸⁵

A partir de la conjunción, en los portentos, de la naturaleza y del artificio, la descripción del Cristo de Limache nos conduce a uno de los principales nudos del debate sobre las imágenes tras la Contrarreforma, en el cual convergen reliquias, portentos e imágenes artísticas, justo en el momento en que los procesos de colonización y evangelización del Nuevo Mundo utilizaban y concebían a las imágenes, a las reliquias y a las especies exóticas y portentos americanos como testimonios de la intervención divina en la expulsión del demonio del continente.

En esta descripción de Ovalle, portentos, imágenes artísticas y reliquias se vinculan entre sí como un efecto de la contemplación de lo confuso, lo fragmentario y lo inacabado. Esto se vuelve especialmente evidente cuando el jesuita indica, al comparar la madera con el cuerpo de Cristo en el sudario, que una parte de su cuerpo se ve “como en borrón”, pues este término designaba a los bocetos. “Llámase *Borron*, porque se hace de la primera vez, sin mucho definir”, se lee en la edición de 1795 del célebre tratado de Antonio Palomino.²⁸⁶

En la literatura artística y devocional del siglo xvii, las imágenes hechas “en borrón”, “sin mucho definir”, fueron vinculadas con una estética de la visión de lo sagrado, puesto que eran capaces de transmitir, a través de la ambigüedad e inestabilidad de las formas, la condición sobrenatural de lo irrepresentable.²⁸⁷ En *El Museo pictórico y escala óptica*, que Palomino publicó por primera vez en 1715, este particular efecto de las imágenes inconclusas o imperfectas es aludido mediante la figura retórica de la reticencia. En ellas —señalaba Palomino—, el correcto acabado de las imágenes es reemplazado con el poder de los recursos espirituales.²⁸⁸ Palomino dirigía este consejo a los artistas, pero para ejemplificarlo no utilizó ni el seductor efecto de los bocetos ni el de las pinturas que imitaban el paño de la Verónica mostrando, apenas visible, el rostro de Cristo. El tratadista español se refirió, en cambio, a las portentosas imágenes creadas por la naturaleza, por “que aún siendo, en cierto modo, imperfectas, obra el Altísimo en ellas grandes Ma-

ravillas”.²⁸⁹ Las imágenes portentosas constituyen además, indicaba unos párrafos antes, un argumento en defensa de la dignidad del arte, ya que, a través de sus formas, Dios crea, como los artistas, imágenes. Para ilustrarle a los artistas esta prodigiosa creación, Palomino recuerda entre los portentos de la naturaleza “el árbol en el Valle de Limache [...] en el cual estaba perfectamente formada del mismo Tronco una Cruz, y en ella un Crucifijo de estatura natural, de medio arriba distintamente formado, como de medio relieve, incorporado con la misma Cruz; y de medio abajo, como envuelto en la Sabana Santa”.²⁹⁰

En un terreno vinculado con la fortuna y con la circulación de la *Historica relacion del Reyno de Chile*, las referencias literales que hemos encontrado a las descripciones del árbol de Limache y de la Virgen de Arauco y a la sutil trama que en ellas se urde entre los portentos, las reliquias y las obras de arte en el tratado de pintura de Palomino y en los libros de filosofía natural y devoción de distintos jesuitas, dan cuenta de la influencia del libro de Ovalle en ámbitos hasta ahora no considerados y muestran la efectividad de la estrategia retórica en él desplegada. Ésta consideró, como hemos establecido, la apropiación de términos y conceptos ligados a la materialidad, la contemplación y la fruición de piezas de arte europeas que ponían en escena lo excepcional y lo inesperado, las sucesivas metamorfosis de las formas, el tránsito entre artificio y naturaleza y su relación con la manifestación visible de lo sagrado.

Esta estrategia, que se adecuaba al discurso mediante el cual Europa, desde la Edad Media, había civilizado y contenido la maravilla de lo desconocido a través de su estetización, da nuevas luces acerca del modo en que operaba en América el principio de la *accommodatio*, la táctica misionera que la Compañía de Jesús había adoptado para regular las prácticas de apropiación y negociación con las culturas e imágenes foráneas. Si esta estrategia había permitido en América un considerable grado de sincretismo en la interpretación de las tradiciones nativas y su adaptación al catolicismo por medio de la búsqueda de líneas de continuidad entre las prác-

ticas y creencias, las experiencias y los saberes, y había articulado frágiles equilibrios entre la novedad y la tradición, Ovalle la empleó a la inversa, como parte de una retórica dirigida desde América para seducir a sus lectores europeos, adoptando y adaptando los imaginarios que ellos habían puesto en juego en los gabinetes de curiosidades y en los libros de devoción y filosofía natural, entre portentos, obras de arte y reliquias.

Desde un ángulo marginal y lejano, como si se tratara de una anamorfosis, las descripciones de los portentos de Alonso de Ovalle aportan una mirada de soslayo al sesgo sobre la manera en que el arte tardorrenacentista fue percibido tanto en Europa como en América, poniendo en escena, en tiempos de la Contrarreforma, la multiplicidad y la riqueza de sentidos que él desplegaba. Leídos con atención, los textos descriptivos de Ovalle vuelven visibles la fluidez, la ambigüedad y la transmutación de las formas y significados que se jugaban en el siglo xvii entre las reliquias, los prodigios de la naturaleza y los increíbles artificios que se reunían en las *Wunderkammern*. Como el candelabro que Albrecht Dürer diseñó a partir de la fusión de las formas de un dragón con la cornamenta de un reno para el ayuntamiento de Nuremberg²⁹¹ y todos esos otros artefactos tardorrenacentistas y manieristas en los cuales se amalgamaban objetos naturales —corales, conchas, bezoares, cocos, fósiles, huevos de avestruz— con artificiosos motivos decorativos que aludían y replicaban sus formas, las imágenes mentales proyectadas a partir de la descripción de los portentos en la *Historica relacion del Reyno de Chile* pueden ser entendidas también como *migradores culturales*,²⁹² una suerte de híbridos que desafían su sujeción a una sola categoría y que, al mismo tiempo, desde sus múltiples visibilidades, se resisten a ser pensadas a partir de las nociones de poder, posesión y dominio que habitualmente regulan nuestra comprensión de las relaciones entre los imaginarios europeos y los americanos.



Figura 1. Alonso de Ovalle, *Historica relacion del Reyno de Chile* (Roma: Francisco Cavallo, 1646), 25 × 18.5 cm., Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/>



Figura 2. Alonso de Ovalle, *Historica relacion del Reyno de Chile* (Roma: Francisco Cavallo, 1646), 25 × 18.5 cm., Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/>

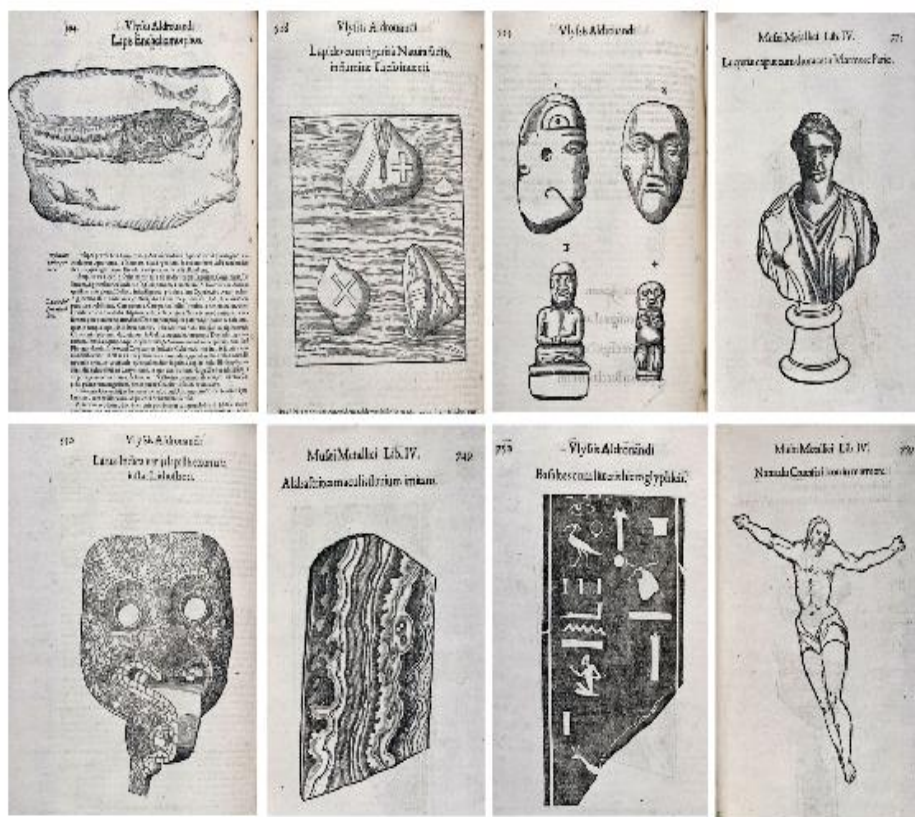


Figura 3. Conjunto de imágenes de Ulisse Aldrovandi, *Musaeum Metallicum* (Bologna: Baptistae Ferronij, 1648), 104, 528, 544, 550, 749, 750, 759, 775. Disponible en: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/aldrovandi1648>. CC BY-SA 3.0

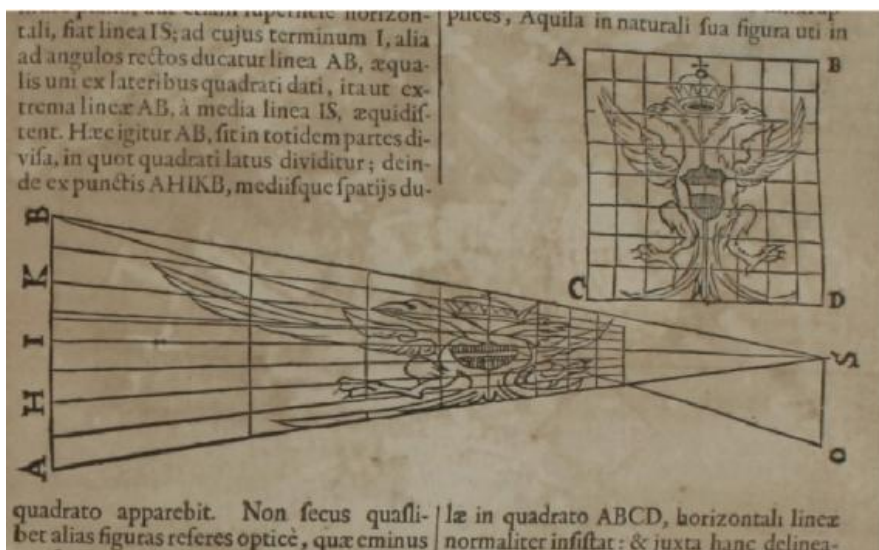


Figura 4. Anamorfosis de un águila bicéfala, Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbræ*, 2ª ed. (Ámsterdam: Joannem Janssonium a Waesberge, 1671). Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/>

A recepção da tradição emblemática renascentista na América Latina: O caso das Missões Jesuíticas na Amazônia

Renata Maria de Almeida Martins²⁹³

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Universidade de São Paulo

*Introdução*²⁹⁴

A Companhia de Jesus inaugurou sua atuação na América Portuguesa no ano de 1549, instalando-se em São Vicente e em Salvador da Bahia. Apenas mais tardiamente, a partir da segunda década do século seguinte, fixariam missões no norte do Brasil, implantando no então Estado do Maranhão e Grão Pará (aproximadamente, o que hoje conhecemos como região amazônica), importantes colégios: o de Nossa Senhora da Luz em São Luís do Maranhão, o de Santo Alexandre em Belém do Pará e a Casa-Colégio da Madre de Deus em Vigia, também no Pará (distanto c. de 80 km de Belém). Após um período de muitos conflitos e até expulsões (1661, 1684), os jesuítas conseguiram garantia régia do controle temporal e espiritual das Aldeias, apoiados pelo “Regimento das Missões” (1686) e pela “Lei da Repartição das Aldeias” (1693). Iniciava-se, assim, um período muito próspero, onde serão sagrados a Igreja e o Colégio de São Luís (1699) e a Igreja e o Colégio de Belém (1719). Logo, em 1727 a Missão do Maranhão e Grão-Pará é elevada à Vice-Província. Os missionários ali permaneceriam até 1759, ano da expulsão da Ordem dos territórios portugueses na América.

A atuação artística da Companhia na Amazônia teve este duplo aspecto: uma forte ligação com as tradições indígenas e com aquelas europeias trazidas pelos missionários. As obras remanescentes – pintura, talha, imaginária – revelam modelos europeus, executados quase sempre por artistas da terra. O uso dos emblemas, tema que

aqui iremos tratar, demonstra justamente este aspecto de fortes intercâmbios artísticos entre Europa e Amazônia, proporcionado pelos jesuítas através de seus colégios e missões, suas bibliotecas e oficinas.

A Amazônia jesuítica e seus emblemas

Dois tetos de sacristias decorados com pinturas de emblemas, ao menos nove livros de emblemas identificados em um catálogo manuscrito de uma biblioteca do século XVIII, e a presença de Antonio Vieira (1608-1697) no século XVII: são alguns bons motivos para pensar na circulação da tradição emblemática como um dos trâmites principais da cultura renascentista nas missões jesuíticas da Amazônia, dentro do conjunto de manifestações artísticas da Companhia na América Latina.

Como nos diz Mário Praz, os emblemas combinando a ‘pintura muda’ do desenho, a ‘pintura falante’ da descrição literária, e ainda a ‘pintura de significação’ moral e mística, graças às suas qualidades didáticas se converteram em uma das armas de propaganda preferidas da Companhia de Jesus; favorecendo a técnica inaciana da aplicação dos sentidos, e materializando o sobrenatural para torná-lo acessível a todos: “com o tempo a imagem chegava a ser animada com uma vida intensa, alucinatória, independente da página”.²⁹⁵

Para os jesuítas foi de maior importância a arte de inventar emblemas para serem utilizados em decorações, desfiles, triunfos, exéquias e canonizações e, para isso, recorreram a livros de emblemas consagrados, como também produziram suas próprias obras, tendo elaborado mais livros neste gênero do que qualquer outro grupo identificável de escritores, e publicando nos maiores idiomas europeus, além do Latim.

Richard Dimler e Peter Daly, em seus volumes organizados sobre a emblemática da Companhia de Jesus (1997-2007), ofere-

cem-nos mais de mil e setecentas entradas (contendo edições, tópicos, traduções e interpretações) para o emblema jesuítico.²⁹⁶

A circulação dos livros de emblemas alcançou também a Amazônia, como comprova o manuscrito do Catálogo da Livraria do Colégio jesuítico de Nossa Senhora da Madre de Deus em Vigia no Pará, em autores consagrados como os jesuítas Jeremias Drexelius (*Opera Omnia*, incluindo o *De Aeternitate Considerationes*); Francisco Garau (*El Sabio instruído de la naturaleza*); Juan Eusebio Nieremberg (todas as obras, devendo incluir a *Stromata S. Scripturae*); e ainda daqueles que não pertenciam à Companhia; Filippo Picinelli (*Mundus Symbolicus*), Covarrubias (Sebastián ou Juan, não se sabe ao certo; *Emblemas Morales*); Juan de Solorzano Pereira (*Emblemata Centum*), Ottavio Scarlatini (*Homo Figuratus et Symbolicus*) e Frei João dos Prazeres (*O Príncipe dos Patriarcas São Bento*).²⁹⁷

Muitas destas edições estão disponíveis para consulta na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na coleção do abade lisboeta Diogo Barbosa Machado (1682-1772),²⁹⁸ pertencente à Biblioteca Real de Portugal transferida para o Brasil, e cuja obra *Bibliotheca Lusitana*, trabalho monumental composto de quatro volumes, e considerado a primeira bibliografia portuguesa, também estava presente no catálogo de mil e dez obras da Biblioteca do Colégio de Vigia no Grão-Pará, Amazônia brasileira.²⁹⁹

Tão relevante quanto à presença de livros de emblemas na livraria do Colégio jesuítico de Vigia, é o fato de que as duas principais igrejas setecentistas da Companhia no Grão-Pará, a do Colégio de Belém e a do Colégio de Vigia, têm seus tetos ornamentados com pinturas de emblemas: a de Belém com emblemas morais relacionados ao nome de Cristo, e a de Vigia, com emblemas marianos, como foi tão comum na decoração de espaços religiosos em Portugal. A invenção e a combinação de imagens e motes derivados de emblemas, em composições contendo *brutescos*, grotescas, pintura

de arquitetura, *chinoiseries*, dão o tom do emprego de emblemas no sistema decorativo da América portuguesa.³⁰⁰

O exemplo mais conhecido e estudado entre as obras artísticas no Brasil que se utilizaram da emblemática na sua decoração certamente é a série de trinta e sete painéis de azulejos do claustro inferior da igreja dos franciscanos de Salvador da Bahia, produzida em Lisboa e instalada entre 1746 e 1748, conta com projeto que seguiu o livro de emblemas de Otto Vaenius, *Quinti Horatii Flacci Emblemata* (1607), cuja primeira versão em castelhano, *Theatro moral de la vida humana* (1672), teve uma grande repercussão na Espanha, em Portugal e na América Portuguesa.³⁰¹

Em relação ao panorama na América do Sul hispânica, é de grande relevância o emprego da tradição emblemática, figuras e motes, na decoração de emblemas esculpidos em madeira da Igreja da Companhia de Jesus em Córdoba na Argentina do século XVII,³⁰² retirada diretamente do livro *L' Imago Primi Saeculis* (Antuérpia, 1640),³⁰³ que combina e mescla figuras, motes e também repertório de grotescas de molduras ornamentadas, provenientes de emblemas diversos do *Imago*.

Igualmente, é de amplo conhecimento que outros modelos importantes, no que se refere agora à pintura de emblemas no século XVI, foram o das chamadas *Casa del Fundador Don Gonzalo Suárez Rendón*, a *Casa del Escribano Juan de Vargas* e a *Casa de Don Juan de Castellanos* em Tunja na Colômbia,³⁰⁴ porém nelas a pintura não reproduziu lemas e motes originários do modelo tripartido de Andrea Alciati, mas se limitou, como acontece em outros casos, de extrair imagens para um outro contexto decorativo.

Em se tratando ainda do grande Estado do Maranhão e Grão-Pará imperativa também foi a presença de Antonio Vieira (1608-1697) ao fazer uso de elementos emblemáticos em seus Sermões, e de João Felipe Bettendorff.

A tradição emblemática da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão e Grão-Pará em João Felipe Bettendorff e em Antônio Vieira (século XVII)

O jesuíta luxemburguês João Felipe Bettendorff (1627-1698) foi o maior responsável pelo acompanhamento e feitura das principais obras de construção e ornamentação de capelas, igrejas, residências e colégios no Estado do Maranhão e Grão-Pará no século XVII.

Dentre as obras no Maranhão com autoria de Bettendorff, duas se destacam em relação ao emprego dos emblemas: o arco triunfal erguido em frente à igreja de Nossa Senhora da Luz em São Luís em 1680; e o remanescente retábulo da mesma edificação, da década de 90.

Na *Crônica dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*, escrita pelo próprio Bettendorff,³⁰⁵ temos notícias da construção de um *Arco Triumphal* decorado com emblemas *pintados e descriptos* pela mão de Bettendorff, exibido nas ruas de São Luís em 1680, na ocasião da chegada de D. Gregório dos Anjos, primeiro Bispo do Maranhão. Encerrada a festa, os vinte emblemas teriam sido solicitados por D. Gregório para serem enviados a Portugal.

O segundo caso de emprego de emblemas em São Luís, o retábulo da capela-mor da Igreja jesuítica de Nossa Senhora da Luz, foi desenhado pelo mesmo Bettendorff em 1690, e executado entre 1693 e 1699, pelos entalhadores Francisco, índio do Maranhão, e por Manoel Mansos, português; e possui no arco de seu frontispício, repartido em seis partes, emblemas marianos: a palma, o cálice, o sol, a lua, a estrela e a rosa (fig. 1).

Também durante o século XVII no Maranhão, é marcante a presença de Antônio Vieira (1608-1697) na diversidade das suas facetas: jesuíta, missionário, político, diplomata, polígrafo.

Quanto ao uso de elementos de emblemática por Vieira em seus sermões, Isabel Almeida verificou diversas menções, diretas ou

não, à tradição de emblemas (como também às suas origens e derivações), como Orapollo, Pierio Valeriano, Andrea Alciati, e Cesare Ripa.³⁰⁶ Por exemplo, no “Sermão Décimo Segundo-Rosário” (Sé da Bahia, 1639-1640), Vieira descreve um emblema retirado do *Emblemata* de Andrea Alciati:

Pintou um enxame de abelhas que no oco do capacete fabricavam os seus favos, e por título deste emblema, *Ex Bello Pax* [‘da guerra vem a paz’]. A letra diz que da guerra nasce a paz e o corpo da pintura a nenhuma paz se pode aplicar com maior propriedade, qual à do Brasil. Os favos são os doces frutos desta terra singular entre todas as do mundo bênção de doçura com que Deus a enriqueceu (...) Este é o sentido natural do mistério do Evangelho, a que poderão servir de elegante comento o capacete e abelhas do emblema, se o capacete for o de David, e as abelhas de Salomão.³⁰⁷

Isabel Almeida, ao analisar os sermões em chave emblemática, demonstra a fascinação de Vieira em codificar e decifrar estes símbolos, que poderiam ser reinventados.

Como veremos mais adiante, o tema das abelhas e da doçura foi escolhido para ser retratado em um dos quatro emblemas pintados no teto da sacristia da Igreja de São Francisco Xavier; assim como a armadura (um escudo, e não o capacete) é também representada em um outro emblema. Sabemos que abelhas e armaduras aparecem retratados em muitas obras de emblemática. Provavelmente, nos emblemas da igreja de Belém trata-se de uma invenção criada a partir de imagens e motes retirados de livros de emblemas diferentes, já que até o momento não foi identificada a fonte iconográfica utilizada pelos artistas para elaborar os emblemas ou a ornamentação da pintura do teto.

Usualmente, os elementos decorativos empregados neste tipo de composição não eram retirados apenas da estrutura do emblema propriamente dito, mas também dos frontispícios, das molduras, dos florões, dos monogramas da Companhia, e especialmente das grotescas que ornamentavam os livros de emblemas, como aconte-

ceu na igreja de Córdoba na Argentina; o que também pode ter sido o caso das duas sacristias jesuíticas paraenses.

Pinturas de emblemas nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará: os tetos das sacristias das Igrejas de Belém e de Vigia

Em Belém do Pará, ao observarmos a pintura do teto da sacristia da antiga igreja jesuítica de São Francisco Xavier, como destacou Joseph Marie Le Bihan, temos realmente a impressão de se tratar de uma grande tapeçaria multicolorida.³⁰⁸ A pintura sobre fundo branco, contendo emblemas, florões, *brutescos*, grotescas, abrange todo o teto de tábuas corridas. Ao centro está representado o monograma da Companhia, isto é o nome de Jesus, encimado por uma coroa de ouro e pedras preciosas, e ladeado por dois grandes anjos que flutuam em nuvens.³⁰⁹ Através da documentação original sabemos que em dois momentos diversos (1671 e 1720) havia na sacristia quadros da vida de Cristo; fazendo sentido que o programa iconográfico da sacristia como um todo ter sido consagrado ao nome de Jesus.

Em cada um dos quatro cantos do teto, encontra-se um emblema (figura e mote), acompanhado de uma faixa com um dizer invocando o nome de Jesus.

O primeiro emblema com o mote “Fugat ut Fulget” (“afugenta ao brilhar”), com o dizer “Nomen Terribile” (“nome terrível”). Na figura, com forte contraste entre luzes e trevas, pássaros negros voam em direção à escuridão, repelidos pela luz do sol nascente (Fig. 2).

A imagem do emblema é suscetível de uma interpretação literal, de uma alegórica, como figura moral, que pode motivar associações com os mais variados contextos, como àquele da missão na Amazônia. O jesuíta português João Daniel (1722-1766) no *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*,³¹⁰ uma das mais importantes obras sobre a região amazônica do século XVIII, vai relacionar a escuridão às atividades feitas ‘às escondidas’ pelos ‘pajés’ (es-

pécie de médico, curandeiro, xamã; chamados pelos jesuítas de ‘pajés aibas’, ou seja, ‘pajés maus’), dizendo:

Têm estes as suas choupanas, ou casas, no mato retiradas, e escondidas; para quem nem os mais vejam, o que fazem, nem possam ser vistas, ou vir à notícia dos missionários; e nelas são visitados dos mais, são muito escuras; porque não querem ser vistos; e porque *Qui Male Agit, Odit Lucem* [“Quem age mal, odeia a luz”, João 3, 20].³¹¹

Filipa Medeiros realizou um estudo específico sobre o alcance simbólico das aves em *O príncipe dos patriarcas S. Bento*, obra presente na Livraria do Colégio de Vigia, destacando-as entre os diversos elementos pictóricos que Frei João dos Prazeres explora.³¹² O tema das aves também se encontra no *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli,³¹³ no nominado *Livro das Aves*, igualmente na Livraria de Vigia.

Quanto à imagem do sol, o *Libro I* da obra mencionada de Picinelli é totalmente dedicado aos *Corpos Celestes*, um tema muito presente nos emblemas elaborados pela Companhia e igualmente muito empregado na arte colonial latino-americana.³¹⁴

No já mencionado *L'imgo primi saeculi* (1640) –vale dizer, documentado no inventário da Biblioteca do Colégio do Rio de Janeiro–³¹⁵ obra elaborada no Colégio da Antuérpia em ocasião da comemoração do primeiro centenário da Companhia; encontramos no seu frontispício seis emblemas, dos quais dois fazem referência direta ao sol, dois à lua, um ao eclipse, e o outro emblema à uma das constelações do Zodíaco (Leão). Veremos que o tema dos astros vai estar presente na pintura do teto da sacristia da igreja da casa-colégio de Vigia no Pará, onde os emblemas marianos escolhidos, referem-se às estrelas, ao sol e à lua.

Outra importante referência, no emblema 446 do livro de emblemas *Symbolographia Sive de Arte Symbolica Sermones Septem*, de autoria do jesuíta Jacopo Boschio, publicado em Augusta em 1701, aparece o mote “Affulget Et Fugat” (“brilha e afugenta”). Ali

este emblema se refere a um dos milagres da Vida de Santo Inácio. A aurora está retratada na figura, e como no emblema de Belém, o nascer do sol se demonstra implacável espantando os pássaros noturnos, de mau agouro.

O segundo emblema carrega o mote “Lux, Cibus et Medicina” (“luz, alimento e remédio”), com o dizer “Nomen Admirabile” (“nome admirável”). Na figura, uma mão sai de uma nuvem, segurando uma jarra da qual escorre, provavelmente óleo, no que poderia ser um terreno montanhoso (fig. 3).

Joseph Le Bihan assim interpreta este emblema: “para o homem consagrado a Deus, a palavra divina é luz, alimento e remédio; na difícil travessia da vida, a palavra de Deus é fonte segura”.³¹⁶ No entanto, o emblema parece mais se referir aos escritos de São Bernardo de Claraval, 1090-1153. No *Comentário ao Cântico dos Cânticos*, este fala do “caelestis medicus” (“médico celeste”), repetindo a frase “Oleum effusum nomen tuum” (“O teu nome é bálsamo derramado”). De acordo com Marisa Henriques, “reparação para os sentidos cansados e medicina que resgata a alma do laço da morte”, em Bernardo de Claraval o nome de Jesus é como o vaso medicinal que encerra o testemunho de Lucas (7, 21): “E na mesma hora curou muitos de enfermidades, e males, e espíritos maus, e deu vista a muitos cegos”.³¹⁷

O terceiro emblema pintado na sacristia de Belém, seria o de mote: “Sonum Dulcedo Sequetur” (“a doçura seguirá o som”), com o dizer “Nomen Delectabile” (“nome aprazível”). Na figura, uma mão sai de uma nuvem para tocar uma sineta que atrai abelhas de um alvear (fig. 4).

Relembramos o sermão de Vieira em chave emblemática, retirado de um emblema de Alciati (“ex bello pax”), onde as abelhas também estão presentes. No *Mundus Symbolicus* de Picinelli, o alvear é a cidade celeste, sem nenhum mal, e também um símbolo da Eucaristia.³¹⁸ As abelhas, ainda em Picinelli, têm vários significados cristãos, como por exemplo: entram nas flores sem danifica-

las e são concebidas sem a intervenção de um macho, assim como na Encarnação de Jesus em Maria; ou que as abelhas tiram o mel até do mais amargo tomilho, como na Paixão de Cristo que salvou a humanidade.

No livro de emblemas do jesuíta Franz Reinzer (1661-1708), *Metereologia Philosophico-politica* (Augsburgo, 1698), existe um emblema, publicado no repertório de Dimler e Daly, cujo mote é “Dulcedo Sequetur” (“a doçura seguirá”). Na *pictura* um homem atrai abelhas de suas colmeias, produzindo um som com um instrumento.

A mensagem do emblema “das abelhas e da sineta” da sacristia de Belém, parece dizer que atendendo a chamada do nome de Cristo, é possível suportar as adversidades e sofrimentos que se transformarão em seguida em doçura.

O quarto e último emblema é o de mote “Rejicit aut Frangit” (“repele ou quebra”), com o dizer “Nomen Invincibile” (“nome invencível”). Na figura, uma mão sai de uma nuvem com um escudo, que repele ou quebra flechas vermelhas que tentam atingi-lo (fig. 5).

Para Le Bihan este emblema seria a “metaforização clara da frase de São Paulo aos Efésios”, a ver: “...tenham sempre o escudo da fé, e assim poderão apagar as flechas inflamadas do maligno” (Ef. 6, 16).

O tema das flechas que se quebram ao tocarem um escudo foi abordado também pelo jesuíta João Daniel no *Tesouro Descoberto*, que nos fala do “peito de aço”, do “capacete”, da “impenetrável saia de malha”, que foram a “roupeta da Companhia”. As “armas do Evangelho” e de Antonio Vieira contra as “agudas e penetrantes flechas e horrendas taquaras” dos índios nheengabás, conhecida nação guerreira da Ilha do Marajó no Pará, que finalmente foi aldeada pelos jesuítas, após vinte anos de guerras, resistindo às investidas dos colonos portugueses.³¹⁹

Na busca de possíveis fontes para o emblema “do escudo e das flechas”, observamos que na importante obra de emblemática *Teatro d'Imprese* publicada pela primeira vez em Veneza no ano de 1623, de autoria do abade Giovanni Ferro (1582-1630), há um tópico por ele intitulado *scudo, brocchiere, rotella/targa, targone*, onde se pode ver um emblema com um escudo, com o seguinte mote: “Aut Repellit Aut Frangitur” (“repele ou é quebrado”), que expõe semelhante conceito ao do emblema da Igreja de Belém, “Rejicit Aut Frangit” (“repele ou quebra”).

Por sua vez em Vigia, em se tratando do programa iconográfico da sacristia da igreja da Casa-Colégio da Madre de Deus, o mesmo é dedicado à Virgem Maria, não somente na pintura emblemática do seu teto, mas também nos painéis quadrangulares, em parte ainda conservados (oito entre os dez originais), retratando passagens da vida de Nossa Senhora. Ainda não encontramos menções sobre as pinturas do teto da sacristia ou das telas na documentação original.

O teto predominantemente pintado em tons de azul, vermelho e ocre foi repartido em quatro grandes caixotões, decorados por florões, vasos de flores, *brutescos* e quatro emblemas marianos, um em cada caixotão, relacionados aos corpos celestes (o sol, a lua e as estrelas); imagens muito utilizadas pela Companhia, como antes apontamos (fig. 6).

A interpretação das figuras e dos motes dos emblemas da sacristia de Vigia são de bem mais fácil leitura do que aqueles da igreja de Belém, visto que são muito conhecidos os seus motes ou lemas, “Electa Ut Sol” (“Eleita como o sol”); “Pulchra Ut Luna” (“Bela como a Lua”); “Stella Maris” (“Estrela do Mar”); e “Stella Matutina” (“Estrela da Manhã”).

Este tema viria desde o século xv, onde a Virgem já aparece rodeada de símbolos, alegorias e inscrições, que seriam imagens do Antigo Testamento, anunciando a pureza imaculada de Maria, e cristalizando uma tipologia chamada *Tota Pulchra*.³²⁰ O espelho, a cidade, o poço, a árvore, o lírio, o templo do Espírito Santo, a por-

ta do céu, a roseira, a fonte, a palma, o jardim fechado, a torre ou fortaleza; e finalmente o sol (*Electa Ut Sol*; Cant. cant. 6, 9), a lua (*Pulchra Ut Luna*; Cant. cant. 6, 9), e a estrela (*Stella Maris*, Hino Litúrgico; e *Stella Matutina*); seriam os símbolos marianos.

Luís de Moura Sobral nos diz que ao longo do século xvii em Portugal, uma grande série de tetos com caixotões foram decorados com imagens associadas à Maria e às *Litaniae Lauretanae*; ³²¹ como na decoração pintada com emblemas nos caixotões da sacristia da igreja jesuítica de São Roque em Lisboa, e também do santuário da igreja do colégio jesuítico de Funchal na Ilha da Madeira, onde na composição dos emblemas não existem motes, mas simples motivos marianos no centro de festões, florões, e/ou grotescas.

No Brasil, sobre a emblemática mariana, recordamos a pintura de teto da nave da igreja do antigo recolhimento de N. S. da Conceição de Olinda em Pernambuco, e os oito painéis pintados a óleo na sala ou capela do Capítulo no convento de São Francisco e em Salvador na Bahia; ambos estudados por Rubem Amaral Jr. ³²²

Sobre o tema mariano, alguns autores de livros de emblemas mencionados por Sobral, que também estavam presentes na coleção de Diogo Barbosa Machado, e que poderiam servir de fonte iconográfica para a pintura de teto da sacristia de Vigia, já que circulavam no ambiente português, seriam: Antonius Ginther (*Mater Amoris et Doloris*, Augusta, 1711); Henricus Engelgrave (*Coelum Empyreum*, Colônia, 1668, e *Lux Evangelica*, Antuérpia, 1657); Joachim Camerarius (*Symbolorum et Emblematum*, Nieremberg, 1605); e Jacques Callot (*Vita Beatae Mariae Virginis*, Paris, 1646).

Considerações finais

A Amazônia brasileira, isto é, o antigo Estado do Maranhão e Grão-Pará, representa um fértil terreno para o estudo da tradição emblemática.

No panorama brasileiro as duas sacristias jesuíticas paraenses parecem ter sido exemplares únicos de pinturas no Brasil colonial, no que se refere a modelos retirados de emblemas propriamente ditos, ou seja, com o emprego tanto da *pictura*, quanto do chamado *motto* ou *lemma*.

Em Belém, com suas diferentes combinações de figuras e motes, a emblemática divide com a grotesca e com *brutescos* o espaço compositivo de uma pintura vivaz e extremamente original que dialoga com a força única das obras de talha (retábulos, púlpitos e imagens), trabalho de jesuítas e índios nas oficinas do colégio, e ainda com outras pinturas da igreja, como a dos tetos das capelas laterais remanescentes e do teto do consistório.

De outro lado, na igreja da Casa-Colégio da Madre de Deus, a beleza da pintura floral do teto e do retábulo da sacristia, emolduram os quatro emblemas marianos, resultando em uma ornamentação de traços e tons suaves e delicados, que surpreende em uma localidade hoje ainda praticamente desconhecida no que concerne à arte colonial brasileira, a pequena Vigia de Nazaré.

Quanto ao patrimônio pictórico conservado nas sacristias da Companhia no Brasil, a inclusão dos dois casos paraenses no conjunto de programas iconográficos, acrescenta uma importante referência quanto aos modelos empregados na pintura colonial na América portuguesa, em casos de transferências e recepção. Em Salvador da Bahia foram empregados retratos de jesuítas ilustres, imagens da fauna e da flora da natureza tropical³²³, e grotescas; no Seminário de Nossa Senhora de Cachoeira na Bahia, um repertório de flores imitando a cerâmica chinesa e a pintura de laca do mobiliário oriental;³²⁴ e na Igreja e Residência de Nossa Senhora do Rosário do Embu em São Paulo, símbolos da Paixão de Cristo, flores inspiradas em tecidos, e também *chinoiseries*.

E como vimos, em Vigia e em Belém do Pará, na Amazônia brasileira, temos duas sacristias com decoração de emblemas; autênticos “frutos da terra”, parafraseando Lúcio Costa, ou de “sabor

americano”, citando Mario Buschiazso; surgidos do terreno da tradição emblemática renascentista.



Figura 1. Retábulo do Altar-mor, igreja do Colégio Jesuítico de Nossa Senhora da Luz, atual Catedral São Luís do Maranhão, Brasil. Foto: Renata Maria de Almeida Martins, 2009.



Figura 2. Pintura do teto da sacristia. Emblema “Fugat ut Fulget”, igreja de São Francisco Xavier do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre, atual Museu de Arte Sacra do Pará. Belém do Pará, Amazônia, Brasil. Foto: Renata Maria de Almeida Martins, 2009.



Figura 3. Pintura do teto da sacristia. Emblema “Lux, Cibus et Medicina”, igreja de São Francisco Xavier do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre, atual Museu de Arte Sacra do Pará. Belém do Pará, Amazônia, Brasil. Foto: Renata Maria de Almeida Martins, 2009.



Figura 4. Pintura do teto da sacristia. Emblema “Sonum Dulcedo Sequetur”, igreja de São Francisco Xavier do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre, atual Museu de Arte Sacra do Pará. Belém do Pará, Amazônia, Brasil.. Foto: Renata Maria de Almeida Martins, 2009.



Figura 5. Pintura do teto da sacristia. Emblema “Rejicit aut Frangit”, igreja de São Francisco Xavier do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre, atual Museu de Arte Sacra do Pará. Belém do Pará, Amazônia, Brasil. Foto: Renata Maria de Almeida Martins, 2009.



Figura 6. Pintura do teto da sacristia, século xviii, igreja Jesuítica da Casa-Colégio da Madre de Deus em Vigia no Pará, Amazônia, Brasil. Foto: Renata Maria de Almeida Martins, 2009.

“*Visio circulariter-visio angulariter*”: modelos de visión y reflexión en Nicolás de Cusa y Sor Juana Inés de la Cruz

Linda Báez Rubí

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

“Nemo est enim qui ignoret, cum scientiarum omnium inventio humano ingenio transcribatur, oculus potissimum in huius gloriae communionem velut emissos mentis exploratores et perspicaces rerum indagatores esse adiscendos.”

Francisco Aguilón, *Opticorum libri sex philosophis iuxta ac mathematicis vtilis*

Ludi mathematicarum

Alrededor de 1450, cuando Leon Battista Alberti se encontraba al servicio del papa Nicolás V en el Vaticano, hizo llegar un ejemplar de su *Elementa picturae* a Giovanni Andrea dei Bussi (1422-1475),³²⁵ acompañado de las siguientes palabras escritas en una epístola adjunta:

Mea tibi placuisse opuscula, id quod de pictura et id quod de elementis picturae inscribitur, vehementur gaudeo [...] Tertium hoc item opusculum, quod non magis ad *pictorum* quam ex multa parte ad architecti ingenium pertineat, spero futurum ut legas cum voluptate.³²⁶

Bussi fungía entonces como secretario del cardenal alemán Nicolás de Cusa, quien estaba en una importante delegación en Roma con motivo de su consagración como obispo.³²⁷ El ejemplar,

un breve tratado sobre los principales elementos geométricos instaurativos de la pintura, despertaría un gran interés en el futuro obispo de Bresanona. No sabemos si el envío fue motivado por Cusa y si se encontró personalmente con Alberti, aspectos que parecen ser muy probables para la crítica moderna.³²⁸ Lo cierto es que la presencia de obras del humanista florentino en la biblioteca del pensador alemán nos corrobora su conocimiento de los planteamientos geométricos de tan distinguido personaje. Además, es bien sabido que las matemáticas y las analogías geométricas fueron parte medular del pensamiento de Cusa, pues articulan sus conceptos centrales de la teología y su mística especulativa que tomaron forma y se expresaron en el famoso *symbolice investigare*.³²⁹ El aspecto que nos interesa resaltar para este trabajo en el ambiente humanista, en su renovación de los clásicos, es la revaloración y difusión de un renacimiento de las matemáticas (no sólo de su especulación teórica, sino de su práctica), con base en el empleo de la geometría euclidiana en distintos campos del conocimiento, impulsando con ello un gran desarrollo de aparatos y dispositivos de medición en los campos de la óptica, la ingeniería, la arquitectura, etcétera.³³⁰ Los así conocidos *ludi mathematicarum* se caracterizan por la exposición de diversos experimentos de cálculo mediante instrumentos con fines didácticos,³³¹ por ejemplo aquel donde se mide una torre, para lo cual se construye un modelo de orden geométrico, a partir de ángulos, líneas y planos, donde se traduce la experiencia de la visión inmediata y empírica (fig. 1).³³² Para Alberti, según se desprende de una lectura de tratados como los *Elementa picturae*, o bien, los *Ludi rerum mathematicarum*, el conocimiento guiado por la geometría euclideana es un conocimiento de proporciones y, por tanto, uno puede aunarse a la opinión crítica, de “orden conjetural”.³³³ La afinidad que este planteamiento de medición, cálculo, es decir, *mensura* (medición) presenta con las propuestas de Cusa es notorio, pues, para él, la realidad visible debe ser contemplada en términos matemáticos de “medida y pro-

porción”, donde la mente (cuya raíz la deriva de *mensurare*=medir) es una facultad discretiva y discerniente, que mide, da orden mediante el número y la medida. Es muy probable que este género de *ludi mathematicarum* en el pensamiento del cusano obtuviera una no menospreciable recepción en el terreno del pensamiento teológico de generaciones posteriores, y lo que nos compete es rastrear dicha influencia en territorios de los virreinos iberoamericanos, en específico en Sor Juana Inés de la Cruz, que trataremos en breve.

Ejemplos de cómo se tematizaron y difundieron estos *ludus mathematici* en los círculos humanistas a partir del siglo xvi los encontramos en una explosión de tratados estrechamente vinculados con el funcionamiento de instrumentos de medición (tanto en la mecánica-hidráulica³³⁴ como en la óptica). En ésta se generan modelos geométricos que explican el modo en que ve el ojo, y por ello se convierte en la disciplina del conocimiento por excelencia, mediante cuyos principios (que suponían desde una descripción anatómico-fisiológica ocular) es como se aprehende el mundo sensible y se llega a conocer. Así, la “geometrización de la mirada” vino a ser parte de una temática centrada en la exploración del mundo natural y del cosmos que envuelven al ser humano, y además se vio impulsada con el desarrollo de nuevas tecnologías de medición durante el siglo xvi, como fueron los aparatos ópticos y catóptricos que ampliaron el espacio de visión — cuya nueva era fue inaugurada por los descubrimientos astronómicos de Galileo Galilei—, mas con ello surgieron nuevas angustias ante lo desconocido y por conocer, como se percibiría posteriormente durante el siglo xvii de la ciencia barroca, de la cual Sor Juana fue partícipe y atenta observadora.³³⁵

Opticorum libri sex (1613)

De una de las más renombradas prensas que nutrían al Nuevo Mundo con libros e ideas,³³⁶ a saber, la casa Plantiniana en Amberes, salió a la luz el *Opticorum libri sex* (1613), del jesuita Francisco

de Aguilón (fig. 2).³³⁷ Los grabados para este tratado de óptica fueron realizados por Theodor de Galle a partir de los dibujos que para la edición diseñó expresamente Peter Paul Rubens.³³⁸ No está de más mencionar cómo Rubens retoma la herencia clásica de los *ludi mathematici* para traducirlos en un lenguaje visual que trae a la mente las “diversiones” que proveen los experimentos de proyección de sombras y líneas visuales que miden y calculan objetos mediante aparatos con los cuales “juegan” los *putti* al asistir al erudito en su trabajo (fig. 3). Se podría decir que el aprendizaje reflexivo de corte humanista del *severe ludere* es programa en el libro.³³⁹ El espléndido frontispicio confronta al lector con su clara temática visualizada:³⁴⁰ la óptica bajo cuya representación alegórica se encuentran tanto referencias literario-mitográficas a Ovidio como a las corrientes polígrafas de la época interesadas por el hermetismo y el campo de la jeroglífica.³⁴¹ El título insertado en un gran pedestal se encuentra enmarcado por dos columnas cariátides que sostienen el edificio arquitectónico entronado por una figura sedente: la personificación de la óptica. Sus atributos no dejan duda al respecto: el águila del lado derecho de la personificación y el pavo real al lado izquierdo. Ambos atributos zoomorfos están cargados tanto de referencias mitológicas (atributos de Zeus y Juno, los regidores del Olimpo), como de alegorías cristianas. Al contar el águila con una larga tradición que la relaciona con el poder de la visión aguda y perspicaz, pues es el único animal que puede mirar directamente al Sol, se retoma en la tradición cristiana como manifestación del poder divino, además de asociarla con san Juan Evangelista y, por ende, con el poder de la visión profética.

Lo que nos interesa destacar visualmente aquí es el estrecho vínculo entre óptica y astronomía al que estas personificaciones nos refieren mediante distintos atributos y motivos, como la esfera armilar que yace bajo la pata del águila y, no podemos dejar de pensar en ello, el pavo real, cuyos ojos, pertenecientes otrora a Argos, se empleaban para denotar la *curiositas* científica de los astrónomos

en diversos emblemas y frontispicios.³⁴² En el prólogo de Aguilón se ratifica esta importante vinculación visual, pues considera la óptica como único medio para estudiar la astronomía: “opticen unicam esse Astronomiae viam”.³⁴³ De la cabeza de la personificación de la óptica irradia la gloria, símbolo de la divinidad y, por ende, de la luz solar y divina que mediante su luz (*lumen*) ilumina el mundo. En su mano derecha porta un cetro de poder coronado por un ojo, a la vez que con el dedo índice de su mano izquierda señala la punta de una pirámide. Ésta permite la alusión, en el juego de referencias que abre, al cono piramidal de la visión que se construye a partir del ápice del ojo, es decir, del punto, de donde parte la proyección geométrica piramidal. Es interesante hacer hincapié en cómo la composición contrapone los dos modelos de visión que son el tema a discutir: el humano y el divino. El primero es angular, construido desde *una* perspectiva mediante la figura geométrica piramidal, en tanto que el segundo es circular, omnividente. No resulta gratuito que, incluso, la construcción arquitectónica que se despliega detrás de la personificación de la óptica alcanza a mostrar su curvatura, mientras que del lado izquierdo, el dominio de la visión humana, no logra visualizar dicha curvatura, pues se oculta bajo la cola del pavo real, los cientos y miles ojos de Argos. No en vano el jesuita Aguilón comenta en su prefacio al lector que es necesario que todo sea visto mediante la “pirámide”, de modo que las formas de todas las cosas, al ser percibidas, se concentren en un solo punto del ojo; éste constituye el centro de la visión (*centrum visus*), también conocido como la punta de la pirámide y que está en medio de la lente ocular. Y, aunque emanen innumerables rayos de cada punto sobre el objeto, sólo mediante este rayo se puede ver, pues es el que penetra el centro de la visión.

En este sentido, la temática del frontispicio no hace más que subrayar la relevancia que “la pirámide visual” cobró en los albores del siglo xvii como herencia de uno de los logros del humanismo renacentista. Con base en este ejemplo podemos aventurarnos a decir que la explicación matemático-geométrica de la experiencia

de la visión expuesta en la construcción de la pirámide visual llegó a ser un modelo clave, presente en todos los tratados de óptica, geometría y astronomía de la época que circularon en varios continentes.³⁴⁴ Los tratados de óptica, con sus diversas ilustraciones que motivaron a experimentar mediante instrumentos y aparatos, contribuyeron a forjar y difundir lo que podríamos llamar “el poder de la visión geometrizable”, y cuyo “emblema” representativo, se podría decir, que es la figura piramidal.³⁴⁵

El *Opticorum libri* circuló en la Nueva España y, al ser el autor jesuita, es muy probable que Sor Juana lo haya tenido en sus manos, para alimentar y afirmar su reflexión sobre el problema de la visión humana en relación con la visión divina y su conocimiento, tema que al menos se evidencia como preocupación en tres textos: la *Respuesta a Sor Filotea*, el *Primero Sueño* y *El auto sacramental del divino Narciso*. La propuesta del presente texto es que la jerónima plantea dicha reflexión retomando las deliberaciones teológicas de los *ludici mathematici* del cardenal alemán Nicolás de Cusa, aunque, más allá, el planteamiento de Sor Juana se formula en un siglo dominado fuertemente por la problemática óptico-visual de la indagación de los cielos, de una *curiositas* astronómica que libró sus batallas en el campo de una ciencia católica que redirigió sus esfuerzos a la interpretación moral y alegórica de la experimentación empírica en una interesante coexistencia de aplicación técnica e interpretación religiosa.³⁴⁶ Veamos entonces cómo se articula esta pirámide visual en Sor Juana.

Óptica teológica

La importancia que Cusa tuvo para Sor Juana ha sido poco explorada,³⁴⁷ debido quizá en parte a que sus referencias no son explícitas y, por lo general, aunque no siempre, trasvasadas por la obra del jesuita polígrafo Athanasius Kircher (1602-1680).³⁴⁸ El interés que despertó Cusa en Sor Juana se basa en la visión y sus procesos, tanto en su operación divina como humana y, derivado

de ello, la pregunta por el conocimiento de Dios. Para caracterizar y definir la mirada humana, la jerónima parte de una experiencia sensible, que nos evocan la tradición de los *ludici mathematici*, al narrar cómo en su dormitorio, mirando al techo, se percata de que “líneas visuales” de la vista humana “corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal”.³⁴⁹ Aquí no es el lugar para profundizar, sin embargo, sí es preciso mencionar que este ejemplo se inserta dentro de una serie de ejemplos prácticos, mencionados en la *Respuesta a Sor Filotea*, que dan cuenta del *severe ludere* (jugar serio) tan caro al espíritu del humanismo renacentista, pero además a la sabiduría y pedagogía que dicha práctica encierra en la lúdica de la misma tradición.³⁵⁰ Por la descripción se desprende que Sor Juana está familiarizada con la discusión de la óptica, y que la manera en que el ojo ve se reduce a una explicación geométrica de los modelos de visión tan típicos de la época. Así, la mirada, igual que en otros pasajes de su obra lírica, se constata como limitada (angular) en tanto se piensa en relación con la divina (circular), como sucede y se expone a lo largo de la saga del conocimiento del alma en *Primero Sueño*, donde el Sol y la luz que emana de él son manifestación de lo divino:

la vista que intentó descomedida
 en vano hacer alarde
 contra objeto que excede en excelencia
 las líneas visuales
 —contra el sol, digo, cuerpo luminoso,
 cuyos rayos castigo son fogoso,
 que fuerzas desiguales
 despreciando, castigan rayo a rayo.³⁵¹

Este pasaje se ha relacionado con la imagen del círculo cuyo centro se halla en todas partes y su circunferencia en ninguna, pro-

pagada principalmente por Cusa, quien la retoma de una larga tradición neoplatónica;³⁵² pero habría que hacer hincapié en el problema principal que se está planteando: la visión humana en relación con la divina. ¿Cómo funciona? Cusa lo explica de la siguiente manera:

Tu ojo, o señor, procede a todas las cosas sin flexión. Pues, la razón por la cual nuestro ojo se dirige hacia un objeto, es porque nuestra vista ve desde la magnitud de cierto ángulo. Mas, el ángulo de tu ojo, Dios, no posee magnitud, pues es infinito, éste es circular, más allá aún, una esfera infinita, puesto que tu vista es un ojo esférico y de perfección infinita. Por esto mismo, [tu vista] ve todas las cosas de modo circundante y por arriba y por debajo simultáneamente.³⁵³

Es bien sabido que el pasaje que se desprende de este escrito tan importante, *De visione Dei* (1453), lo acompañó Cusa con un icono en su envío a los monjes de Tegernsee, con el propósito de que experimentaran el misterio místico de la visión divina a través de la visión humana mediante una vivencia.³⁵⁴ Y esto es precisamente lo que explora el planteamiento cusano a lo largo de su obra: las condiciones humanas del conocimiento en relación con el conocimiento divino. Cabe subrayar que no es un despojarse de esas condiciones (el ser humano no puede por su condición terrenal) sino, más bien, a partir de ellas, hacer conscientes las posibilidades humanas de cognición en relación con el objeto de conocimiento: Dios. Con “nuestra vista ve desde la magnitud de cierto ángulo” (ángulo de la figura piramidal), por lo que es contracta, limitada y, por lo tanto, todo conocimiento resulta conjetural. En Cusa no hay una “superación” del ámbito de los sentidos (son constitutivos del ser humano), sino más importante aún, y es lo que caracteriza su teología antropocéntrica en la inserción en el pensamiento moderno de la cultura humanista: una conscientización de ellos y de las premisas de conocimiento que parten de és-

tos.³⁵⁵ El secreto místico es posible de vivirse en una *reflexión*, tanto teológica como humana, donde el ámbito de lo visible muestra paradojas que son parte fundamental del conocimiento humano para acceder al entendimiento de la operación de lo divino en nosotros mismos a través de Cristo, como se plantea ejemplarmente en la paradoja visual mediante la mirada del icono en el *De visione Dei*. Otra manera de ver esta paradoja es por medio de figuras diagramáticas, como la famosa “figura paradigmática P”, dos pirámides entrelazadas, una de sombra y otra de luz, y mediante la cual se visualizan procesos que la mente humana traza para indagar el universo.³⁵⁶ En ella se refleja, ahora de modo digramático, la forma en que el ser humano conoce en relación con el conocimiento que parte de Dios.³⁵⁷ Es importante mencionar que dicha figura, como modelo epistemológico, tuvo una amplia recepción a través de la historia y, por ende, diferentes usos e interpretaciones a lo largo de obras dedicadas al problema de la visión y cognición.³⁵⁸ Por ejemplo, en los polígrafos como Robert Fludd y Athanasius Kircher, se emplea en el sentido de una escala de conocimiento, de contrastes entre oscuridad (mundano-humano) y luminosidad (celeste-divino),³⁵⁹ vinculada con las escalas de ascenso y descenso que tanto protagonizaron la vía del conocimiento en los escritos neoplatónico cristianos y herméticos de la época de las grandes enciclopedias durante los siglos XVI y XVII.

Es cierto que en la saga del conocimiento del alma en *Primero Sueño* se presenta una explicación óptica de la mirada bajo una articulación simbólica de la visión que delata un espacio de moralización del mundo.³⁶⁰ La mirada humana, al ser limitada (en su característica angularidad formada por los rayos visuales), no se puede comparar con la mirada divina, pues ésta no es angular, sino circular, y “en este modo de ver” alcanza de un solo golpe a contemplar todo por su misma “radialidad” (recordemos el frontispicio del *Opticorum libri*). El despeñamiento del alma en su vista ofuscada es una *hybris* que sucumbe, lo que ha de entenderse como

una clara regla: la imposibilidad de adquirir la *visio circulariter* divina, pues la del ser humano siempre permanecerá, por su misma condición humana, angular. Sin embargo, no deja de presentar aspectos positivos en cuanto a que pugna por perfeccionarse, ya que la *mens*, en su afán de conocimiento (bien fundamentado en la *Respuesta a Sor Filotea*), se presenta como una capacidad dinámica y concreta en el ser humano. El “despertar”, en el que se articula el reconocimiento de los colores del mundo mediante la luz que va restituyendo a todo su color, es una forma de “iluminación” mediante la cual se hace manifiesto que la experiencia, a partir del conocimiento sensible, es la realidad propia del ser humano y conduce al individuo a una vivencia de la presencia de lo sagrado.³⁶¹ La mirada (*visio*) se torna aquí en un vislumbamiento (*vislumbra-re*)³⁶² a la manera del género de las confesiones que en los albores del humanismo se consolidó en la literatura petrarquista, donde el *cognosce te ipsum* se traduce en una ascensión del alma interior que implica la *conversio ad unum* en el espectáculo de la naturaleza y su vivencia como parte de la creación divina.³⁶³ Tópico que se articuló asimismo en los contenidos alegóricos del realismo de la pintura flamenca: el mundo secular mediante el cual se refleja la manifestación divina que, paradójicamente sin él, o más bien a través de él, no podría hacerse *visible*.³⁶⁴ Y con ello llegamos a nuestro último punto. Hemos discurrido hasta el momento sobre el proceso de visión expuesto en figuras matemático-geométricas, tanto aquellas que explican el mundo natural (pirámide visual), como las figuras enigmáticas del infinito en el conocimiento teológico. La inserción de los aparatos catóptricos, productores de visualidad en este proceso, no puede dejarse de lado, menos en la época cuando bajo el marco teórico de la óptica se colocan las imágenes en el centro de la epistemología. Si aceptamos que en Sor Juana la mente humana es un *speculum vivum*, por las características hasta el momento resaltadas, no simplemente el reflejo pasivo de algo, sino que, en su reflejarse, en su origen es activa, puesto que quiere —tiende a— parecerse lo más posible a su Creador.

“solamente existe un único espejo sin mácula, es decir, Dios mismo, donde [mi rostro] se refleja así tal cual es”.³⁶⁵

La posibilidad de conocimiento que se plantea en *El divino Narciso* nos da la oportunidad de pensar con mayor precisión sobre la mente humana como *speculum vivum* donde no se trata de “alcanzar y tratar de ver” como Dios, a diferencia de *Primero Sueño*, sino de verlo y experimentarlo a través de Cristo, la única forma en la que el ser humano puede alcanzar la redención. En *El divino Narciso* Sor Juana abre la posibilidad de análisis sobre la mirada amorosa y el proceso de semejanza que el acto de amar conlleva bajo un marco de “reflexión especular” que presenta paralelos con vertebradores conceptos icónicos del pensamiento del cusano, vinculados a su vez con las reflexiones retratístico-pictóricas del humanismo renacentista y su influencia en la pintura flamenca.

Brevemente recordaremos que el argumento de *El divino Narciso* se centra en la redención de la Naturaleza Humana gracias a la figura de Narciso-Cristo y cuyo objetivo es tratar de impedir diversas personificaciones alegóricas como la Envidia, la ninfa Eco y Amor Propio.³⁶⁶ Aquí nos enfocaremos en el momento clave de esta redención, pues en este punto se cruza con la teoría cusana del ser humano como metáfora de espejo vivo.³⁶⁷ Este momento clave acaece cuando Narciso sediento (de amor) se acerca a la cristalina fuente a calmar su sed y en ella ve reflejada su “imagen”, que es a la vez reflejo de la Naturaleza Humana. Ésta se halla detrás de enramados árboles y contempla el reflejo de la imagen de Narciso-Cristo. La visión que permite el reconocimiento de ambos no se *da directamente* sino por *medio del espejo* que forman las aguas de la fuente cristalina (a la vez símbolo bautismal): el reflejo de las aguas que purifican es lo que permite ver.

La superficie refleja del agua es una metáfora que se vincula con la concepción de Cristo como espejo sin mácula trabajada con amplitud por Cusa, quien concibe a la segunda persona como la verdadera reflexión (*vera reflexio*),³⁶⁸ o sea, el espejo perfecto y, por ende, la imagen refleja de Cristo es la perfecta similitud con Dios. Para hacer entendible este proceso, Cusa, por su lado, se vale de una analogía catóptrica, donde ejemplifica cómo en el espejo plano (*in rectis speculis*) las cosas aparecen con las mismas dimensiones, mientras que en los curvos (cóncavos o convexos) aparecen de menor dimensión:³⁶⁹

entonces pensemos un reflejo perfectísimo de nuestro origen, de nuestro Dios glorioso, donde Dios mismo aparece. Es el espejo de la verdad, sin mácula, totalmente plano, ilimitado y perfecto; todas las creaturas a cambio son limitadas y diferentes espejos curvos. Bajo ella son las naturalezas intelectuales los vivos, claros y rectos espejos. De estos considera, ya que son vivos e intelectuales y libres, que ellos mismos se curvan, rectifican y clarifican.³⁷⁰

En esta cita se contrapone el espejo inmaculado, perfecto, plano e ilimitado al espejo curvo, limitado, son todas las criaturas. Bajo ellas se comprende la naturaleza humana que, aunque “contracta”, es capaz de “rectificarse” y “clarificarse”. Similar en *El divino Narciso* de Sor Juana, la Naturaleza Humana es de aguas turbias, cuyos obscenos colores interpuestos entre su Amante (Cristo) y ella, tanto su “ser descomponen, tanto mi belleza afean, tanto alteran mis facciones, que si las mira Narciso, a su imagen desconoce”, por lo que se apresura a buscar la “fuente sagrada” de “cristalinas corrientes” y “corriente inmaculada” donde ha de conseguir su remedio para “rectificarse”, es decir, lavar sus impurezas:

cuyas cristalinas aguas

libres de licor impuro,
siempre limpias, siempre intactas
desde su instante primero,
siempre han corrido sin mancha;
aquésta es de los Cantares
aquella fuente sellada,
que sale del Paraíso,
y aguas vivílicas mana.³⁷¹

Es indudable que, en la pieza teatral, la búsqueda exterior se articula en metáforas de “cacería amorosa”, cuya persecución se convierte en una búsqueda interior mística del amante (Cristo) por su amado (Naturaleza Humana). Éste se ve compelido por la Gracia a contemplar su origen, precisamente ahí, en “alguna fuente que, libre de aquellas aguas salobres, represente de Narciso enteras las perfecciones”, es decir, la perfección como equivalente al espejo sin mácula. Sólo mediante éste es posible que Cristo se refleje sobre la superficie, razón por la cual Gracia apresura a la Naturaleza Humana para colocar frente a frente (*facie ad faciem*) ambos rostros, y reconocerse así ambos en su semejanza:

Procura tú que tu rostro
Se represente en las aguas,
Porque llegando Él a verlas
Mire en ti su semejanza;
Porque de ti se enamore.³⁷²

El ejemplo del enamoramiento de Narciso-Cristo en la Naturaleza Humana, mediante su reflejo en el espejo de agua, permite una apertura a la vivencia y entendimiento del misterio de la Encarnación, cuyo sentido se consuma en el Sacrificio-Muerte. Éste es calificado por la jerónima como “mayor fineza del amor divino”, siendo así el “más alto beneficio” hecho a la humanidad (al reiterar

el beneficio de la Encarnación), planteamiento realizado de manera extensa en la *Carta Atenagórica* (1690).³⁷³ El entendimiento humano es capaz de acceder a ello gracias a un ejemplo sensible hecho posible a través de una *reflexión especular*; en otras palabras, por medio de una *manuductio* es posible reflexionar sobre la “filia-ción divina”,³⁷⁴ en ese preciso momento en el que el entendimiento es elevado a ella, paradójicamente a través del descendimiento de la divinidad que viene a consumarse en la humanización de Cristo (misterio de la Encarnación), como establece Sor Juana con claridad en boca de Naturaleza Humana:

mirad su amor que pasa
el término a la muerte,
y por mirar su imagen
al abismo desciende.³⁷⁵

La imagen del espejo sensible debe servir como catapulta para lanzar la mente humana a elevarse a las especulaciones más altas y claras, insertada en el *videmus nunc per speculum in aenigmatae* de procedencia paulina (I Cor. 13, 12) y mediante la cual se da la comprensión de la verdad: el mayor beneficio, a saber, la muerte por amor para la redención del género humano.

El retrato como christiformitas

Ahora bien, hemos visto que Sor Juana emplea el mito de Narciso para escenificar una relación de amor a lo divino: las miradas que hieren amorosamente evocan sin lugar a dudas el erotismo del *Cantar de los Cantares*, cuyas metáforas se desarrollaron, como hemos mencionado, en la mística renana y los movimientos de la *devotio moderna*.³⁷⁶ Sin embargo, también es preciso traer a colación lo que supone, bajo el contexto óptico-visual y la construcción de modelos perspectivistas, el empleo de la palabra “retrato” en una

recreación mitológica donde Narciso es el personaje principal.³⁷⁷ Recordemos las palabras en el momento clave de esta “reflexión especular”:

De mirar Su retrato,
enamorado muere;
que aun copiada su Imagen,
hace efecto tan fuerte:

[...]!.³⁷⁸

Con ello no se puede eludir una reflexión teórica sobre la pintura como la plantea Alberti en su tratado, pues en él aparece Narciso como inventor de la pintura y ante cuyo comportamiento, el enamoramiento de su rostro-retrato reflejado, pierde la vida. Frente a lo cual surge la pregunta: “qué otra cosa es pintar sino abrazar aquella superficie de la fuente con el arte?”.³⁷⁹ Queda claro que, en Alberti, la pintura es resultado de la intersección de la pirámide visual, es decir, es un “velo” (superficie) y de la cual ha de ser preciso finalmente mantener la conciencia (para no morir como Narciso) de que *no es* la realidad sino *como* la realidad, la *simula*.³⁸⁰ Y aquí es donde tenemos una diferencia en el manejo que se hace de la pintura y su comprensión en la reflexión retratística de los Países Bajos. Ésta toma otro giro, pues al relacionarse con el ambiente devocional hace de la imagen un vehículo de experimentación del ámbito de lo divino. Además de que en ello se ve reflejada la idea de dignificación del individuo que Nicolás de Cusa plantea como *speculum divinitatis* (espejo de la divinidad) y *filiatio Dei* (filiación divina).

Traigamos a colación de nuevo brevemente el escrito *De visione Dei*. El envío de éste se acompañó de un icono de Cristo o *tabula* (pintura) de la Verónica como medio de apoyo didáctico para comprender la mirada divina en relación con la humana. Esta *tabula* o *icona Dei* (no conservada) debe ser colocada entre los pri-

meros retratos de Cristo a mediados del siglo xiv, procedentes de la escuela flamenca, y que retoman el tipo de la Verónica (iconos bizantinos), mas que lo proyectan en una dimensión terrenal, humana, secular, donde es posible experimentar lo sagrado. Veamos: en el retrato de Cristo, Cusa procura que los monjes obtengan una experiencia real y práctica de cómo ve Dios a través de Cristo, lo cual pone de manifiesto la articulación de sus dos naturalezas (divina y humana); no cabe duda de que el cómo se hace visible este misterio es mediante la *tabula*: al estar frente a la pintura y ver el rostro humanizado se experimenta una semejanza antropológica que, por acaecer *frontalmente*, se construye como reflejo de lo que se ve: Cristo. El ser humano resulta ser, a su vez —en todo el sentido de la palabra—, un *reflejo* de Cristo. El *Retrato de Cristo*, de Jan van Eyck, realizado en 1440, es lo más paradigmático y cercano al respecto (fig. 4). No en valde Van Eyck agrega al cuadro una cita bíblica procedente del Salmo 44, en alusión alegórica a la relación amorosa divina, donde la Iglesia no sólo describe a su esposo como *speciosus forma prae filiis hominum* (bello ante todos los hijos del hombre) y que se entiende como una referencia precisa a la naturaleza humana de Cristo Redentor, sino que, más aún, lo presenta ante la mirada humana, lo ofrece a la percepción sensible mediante medios pictóricos.³⁸¹ Así, el individuo, al estar frente a la tabla, se ve a sí mismo como imagen de Dios, pues refleja sobre su propia naturaleza ese *speculum aeternitatis*.

Este planteamiento exhibe sorprendentes analogías con lo que establece Sor Juana en el momento clave cuando Cristo se contempla en la superficie lisa y cristalina y ve su “retrato”. Éste es “su misma semejanza contemplando / está en ella, y mirando / a la Naturaleza Humana en ella”,³⁸² para entonces, al ver “en el hombre su Imagen”, y “enamorarse de “sí mismo, su propia similitud fue su Amoroso atractivo”.³⁸³ Ese “Amoroso atractivo” ejerce un poder de atracción al que difícilmente es imposible no sucumbir, como asienta la jerónima: “que la semejanza / tiene tanta fuerza, que no puede haber / quien no la apetezca”.³⁸⁴ Como bien se expone aquí,

este “apetecer” se convierte en la fuerza del amor, se instaura como una dinámica lograda por medios de “reflexión óptica” y, ante la cual, Eco hace bien en temer, pues: “si la mira, / su imagen que mira en ella / obligará a su deidad / a que se incline a quererla”.³⁸⁵

Este poder de afectación y atracción de la imagen del retrato de Cristo formado en la superficie del agua reflejante nos coloca, como lo ha dicho el historiador del arte Hans Belting, frente a la virulencia antropológica de la semejanza.³⁸⁶ El amor se consuma mediante el “retrato reflejo”, cuya belleza ejerce una fuerza de atracción amorosa que llega a ser el motor de la asimiliación, de la recuperación de la semejanza para culminar en una *conformatio* divina (*christiformitas*), modelo que constituye el fin ético de la vida cristiana. Ejemplos de esto último han sido señalados por la crítica, y, para nuestros fines, traemos a colación el grabado de Konrad Witz (ca. 1440-1450),³⁸⁷ donde, en un ambiente secular de vida cotidiana, la irrupción de lo sagrado forma parte de lo terrenal: la Virgen sentada haciendo menesteres hogareños en un cuarto, mientras el Niño Jesús juega a reflejarse en el agua de una bacina, lo que se ha interpretado como la alusión visual a la doble naturaleza de Cristo (fig. 5).³⁸⁸ Este ejemplo nos muestra cómo el espejo y la pintura comparten algo importante y por lo cual se les relacionó en las teorías artísticas de la época: ³⁸⁹ ambos hacen ver, reflejan una realidad sensiblemente percibida, bajo la que se manifiesta lo sagrado (en el caso de la pintura temprana flamenca).³⁹⁰

Para finalizar, los ejemplos de la temprana pintura flamenca nos ayudan a entender mejor la complejidad de la asociación de Cristo-Narciso en la pieza dramática de Sor Juana y de la tradición en la que se fundamenta: ³⁹¹ para la jerónima, el “retrato reflejo” de Cristo-Narciso abre el momento clave del “ver rostro a rostro” (*facie ad faciem*) que sólo es posible a través de la mediación del espejo/pintura que refleja las cosas y, por lo tanto, permite *hacer visible* (la humanidad de Cristo) lo que *no se ve* en principio (su divinidad), pero que está ahí presente y ejerce poder de atracción. Ade-

más, el hecho de que Cristo sea quien nos busque y en ello mueve a la Naturaleza Humana a ser una “semejanza viva de Dios”, pone sobre la mesa la noción cusana de una mirada absoluta e infinita. Ésta nos mira (a la Naturaleza Humana) desde su retrato (antes de que siquiera podamos mirarla como el *eicon* *Dei*) para que ésta, con su mirada finita, se eleve en la mirada infinita de Cristo. Qué tanto influyeron estas reflexiones sobre una teología de la imagen en el contexto de los virreinos es un planteamiento que se queda como tarea a futuro. En ella, la idea rectora de una *viva imago dei* en la Naturaleza Humana resulta de vital importancia por la actividad que desempeña: su mirada en el espejo representa no sólo un acto empírico al regresarnos nuestra propia fisonomía (Cristo humanizado), sino un acto de movimiento al “inclinarse” a su objeto de deseo. Esto nos compele al autoconocimiento, como lo posibilita el retrato de Cristo, donde se entrelazan la “imagen empírica exterior” y la “imagen del alma interior” en el acto de amor-reconocimiento:

En mis finezas piensa:
Verás que, siempre amante,
Te guardo vigilante.³⁹²



Figura 1. “Ars positionis plani peroptima”, en Leon Battista Alberti, *De picturae* (Lucca: Biblioteca Statale, 1448), c. 23 r. Tomado de Elena Filippi, *Umanesimo e misura viva. Dürer tra Cusano e Alberti* (Verona: Arsenale, 2011), 65.

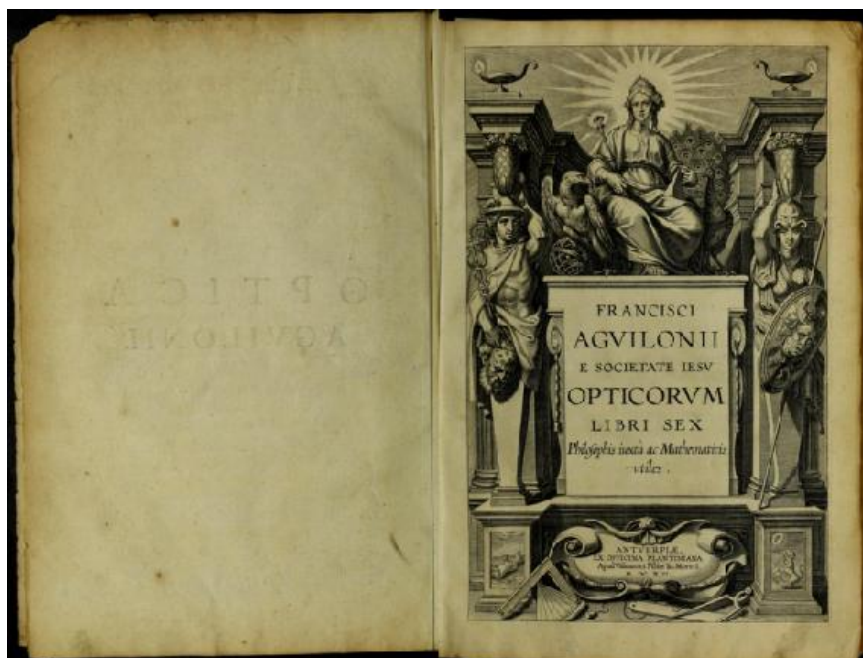


Figura 2. Francisco Aguilón, *Opticorum libri sex philosophis iuxta ac mathematicis utiles* (Amberes: ex Officina Plantiniana apud viduam et filios Io. Moreti, 1613), frontispicio.
Disponibile en: archive.org.



Figura 3. “De radio optico et horoptere”, en Francisco Aguilón, *Opticorum libri sex philosophis iuxta ac mathematicis utiles* (Amberes: ex Officina Plantiniana apud viduam et filios Io. Moreti, 1613), lib. II. Disponible en: archive.org.



Figura 4. Jan van Eyck, *Christusporträt*, 1440, Brujas. Groeningemuseum, núm. inv. 206. Foto: Sarah Bauwens.



Figura 5. Konrad Witz, *Maria mit Kind*, dibujo a pluma y acuarela, ca. 1450, Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, núm. inv. 1971. Tomado de Elena Filippi, *Umanesimo e misura viva. Dürer tra Cusano e Alberti* (Verona: Arsenale, 2011), 114.

Arquitectos y poetas en la Ciudad de México. Las pervivencias de Leon Battista Alberti a finales del siglo xvii

Cristina Ratto

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

A finales del siglo xvii, el cronista Antonio de Robles describió el comienzo de las festividades que, durante una semana, interrumpieron la rutina de la vida urbana y convocaron en el rito, sagrado y profano, a los habitantes de la Ciudad de México:

Sábado 24 [de junio de 1690], día de San Juan, se dedicó la iglesia de San Bernardo; salió el Santísimo Sacramento de la Catedral, que lo llevó el señor arzobispo; a sus lados el dean D. Diego Malpartida y el arcediano D. García de Legaspi, [...] y asistió el cabildo, virrey, audiencia y religiones, y fue por Palacio; hubo fuegos, y a la noche siete muy buenos.³⁹³

De esta manera, el cronista dio testimonio de que el arzobispo, el cabildo y el clero regular, junto con el virrey, la audiencia y los diversos estamentos de la sociedad, asistieron a la procesión y a la octava con las que se consumó la dedicación del nuevo templo que la comunidad de monjas concepcionistas de San Bernardo había construido a expensas de su patrono, don José de Retes, uno de los hombres más ricos de la Nueva España.³⁹⁴

La consagración de un nuevo templo fue un acontecimiento particularmente significativo para la sociedad virreinal. Así lo atestiguaron tanto Antonio de Robles como Gregorio Martín de Guijo, quienes, además de abundantes y vívidos detalles de

la cotidianidad de la Ciudad de México, reseñaron de manera diligente la celebración de estas fiestas públicas. Tal vez, durante el siglo xvii, las dos dedicaciones de la catedral hayan sido los más importantes festejos relacionados con la terminación de un edificio religioso.³⁹⁵ Sin embargo, entre 1648 y 1690, diez conventos de monjas rehicieron, o al menos renovaron, sus iglesias y acompañaron con fiestas el acontecimiento. Algunas parecen haber sido modestas, como la de San Juan de la Penitencia; otras, sin duda, fueron a todas luces suntuosas, como las realizadas por las comunidades de San Lorenzo, La Concepción y San Bernardo (cuadro 1).

Ahora bien, ambos cronistas no sólo registraron el suceso y destacaron a los más ilustres participantes de las ceremonias, también recordaron el nombre de los patronos conventuales y, en los casos más notables, apuntaron las cuantiosas sumas invertidas tanto en los nuevos edificios como en los festejos; así, subrayaron las características fundamentales que permiten deducir que se trataba de acontecimientos públicos con grandes repercusiones.³⁹⁶ Dentro de este panorama sobresale el meticuloso registro de las fiestas de San Bernardo; en él, Antonio de Robles dio cuenta no sólo de la procesión y los asistentes más connotados, sino que mencionó a quienes pronunciaron los sermones de la octava. Su crónica pone de manifiesto que el clero secular y los miembros de las órdenes religiosas —todos ellos hombres de letras, con grados universitarios, incluso catedráticos— fueron convocados para celebrar con su elocuencia la dedicación del nuevo templo y la munificencia de su patrono.

Sin embargo, aquellos ostentosos hechos no pervivieron únicamente en las crónicas urbanas, algunos fueron recordados mediante obras de carácter poético comisionadas ex profeso para la ocasión. Las *relaciones de fiestas* se consolidaron como género durante el Antiguo Régimen y, en la Nueva España, estos

textos, que describían arcos triunfales, túmulos funerarios o dedicaciones de templos, encontraron una notable difusión. Por medio de esas obras se perseguía el registro memorable de aquellas expresiones efímeras, intentando preservar, a través de la palabra impresa, la memoria poética del hecho y las intenciones de sus protagonistas. Compuestas por textos narrativos, poéticos y descriptivos, casi nunca se limitaron a la crónica escueta; con precisión, sus autores seleccionaron los tópicos más adecuados a su propósito y adoptaron los recursos retóricos que mejor se ajustaran al homenaje que la ocasión requería. Sobre todo tenían el propósito, en cuanto discurso histórico, de preservar la memoria ejemplar de un acontecimiento y de una personalidad.³⁹⁷

Así como la segunda dedicación de la catedral fue recordada y celebrada mediante dos impresos que tenían la intención de hacer de ese momento un suceso significativo para el presente tanto como un hecho históricamente memorable, la consagración de algunas de las iglesias conventuales de monjas fue acompañada por un registro literario. Isidro Sariñana reseñó el largo proceso constructivo del templo mayor de la capital virreinal y apuntó con exactitud la contribución de cada uno de los virreyes —en su calidad de vicepatronos de la obra—, pero además dio cuenta de los “aparatos del día de la dedicación” —es decir, los altares levantados para la procesión por las órdenes religiosas y las congregaciones— y puso de relieve los rasgos más sobresalientes del edificio. A través de su prosa exhibió un manejo puntual de términos y conceptos arquitectónicos que convirtieron la descripción en un análisis crítico de los valores más relevantes de la obra. Con un fin similar, Diego de Ribera compuso una extensa loa para la ocasión.³⁹⁸ Años más tarde, el mismo poeta dedicó una obra a la iglesia conventual de San Felipe de Jesús, y otro hombre de letras, Felipe de Santoyo, escribió un poema para el templo de la comunidad de monjas de

Santa Teresa.³⁹⁹ De manera semejante, la nueva iglesia del convento de San Bernardo y su ostentosa fiesta fueron el tema del *Sagrado padrón*, un elogio literario realizado por Alonso Ramírez de Vargas.⁴⁰⁰ Además, Sor Juana Inés de la Cruz compuso, expresamente para el acontecimiento, treinta y dos letras sacras.⁴⁰¹ Ambos poetas ofrecieron un “retrato” de la iglesia y el convento, al tiempo que subrayaron la importancia y las repercusiones que el acontecimiento tuvo en su época; asimismo destacaron a los artistas convocados y, por medio de estos tópicos, construyeron la memoria ejemplar del patrono. En síntesis, brindaron información no sólo sobre la obra y sus artífices, sino también sobre los sentidos que tuvieron para quienes la patrocinaron. Podría considerarse entonces que algunos de los más connotados poetas novohispanos celebraron la dedicación de las iglesias con obras destinadas a exaltar el orgullo cívico a través de la “*ekphrasis* poética”. En este ejercicio literario demostraron un gran dominio del *comentario arquitectónico*, indicio inequívoco de la recepción de la teoría de Leon Battista Alberti y de la comprensión de sus intenciones.⁴⁰²

El comentario arquitectónico —en cuanto tema surgido de la recuperación del *corpus* clásico y de sus múltiples lecturas— fue extensamente cultivado desde el siglo xv y es muy posible que la amplia recepción del tratado de Alberti haya contribuido a su consolidación posterior.⁴⁰³ Quizás Alberti en un principio concibiera *De re aedificatoria* como una glosa a Vitruvio; sin embargo, en su esfuerzo por recuperar la “antigüedad clásica”, el humanista dio un sentido diferente a algunos de los conceptos centrales de *De architectura* —escrito que para el Antiguo Régimen fue tan atractivo como enigmático—; así, su obra llegó a ser una especie de “nuevo” Vitruvio.⁴⁰⁴ Uno de aquellos conceptos fue la doble función a la que el tratado aspiró. En la dedicatoria, el arquitecto romano había expresado con claridad que las

reglas fundamentales del arte de edificar debían ser conocidas tanto por el arquitecto como por quien ordenaba construir un edificio; por consecuencia, su obra tuvo un doble destinatario.⁴⁰⁵ El humanista introdujo explícitamente un matiz a esta idea: *De re aedificatoria* se dirigió no sólo al arquitecto, sino a los interesados en las artes nobles.⁴⁰⁶ Así, amplió las intenciones de Vitruvio. Su obra proporcionó un sistema de conceptos y un lenguaje preciso —originado en la tradición textual clásica y en la apreciación crítica de los edificios— que hizo posible reflexionar sobre la práctica de la construcción, es decir, brindó los elementos para que arquitectos, señores y hombres de letras pudieran apreciar las cualidades de un edificio o de una ciudad con una mezcla de experiencia práctica, sofisticación teórica y agudeza crítica.⁴⁰⁷ Podría decirse entonces que la *ekphrasis* centrada en edificios o ciudades se consolidó como un modo de apreciación y valoración durante los siglos XVI y XVII. Así como Alberti se había transformado en el “nuevo” Vitruvio, la amplia vigencia que tuvo *De re aedificatoria* dio elementos para que, en el mundo hispánico, algunos poetas, a través de diversas formas literarias, se convirtieran a veces en un “nuevo” Luciano, a veces en un “nuevo” Filóstrato.⁴⁰⁸ Sus escritos en prosa o en verso funcionaron como glosas de las obras de arte, fueron elocuentes paráfrasis sobre los valores estéticos y los modos de ver que descubren la amplia gama de significaciones que para sus contemporáneos tuvieron determinados edificios, pinturas o esculturas; aún más, a través de ellos es posible rastrear los términos en que se apreció a ciertos artistas.

En la Nueva España, la existencia de una *cultura arquitectónica* vinculada al comentario incluso puede documentarse antes de la circulación de los tratados. Aunque el registro conservado más antiguo de un Vitruvio data de 1569 y el primer Alberti parece haber arribado en un embarque de 1585, Francisco Cer-

vantes de Salazar demostró ser un conocedor de la materia y un elocuente crítico.⁴⁰⁹ Su obra *México en 1554* —tres diálogos centrados en la ciudad— está llena de apreciaciones sobre el espacio urbano y los edificios de la naciente capital. El *Túmulo imperial* —una extensa y detallada descripción de la estructura arquitectónica, con sus emblemas y alegorías, levantada para las exequias de Carlos V— revela que el primer catedrático de retórica de la Real Universidad poseyó un dominio preciso de términos y conceptos arquitectónicos en función de la apreciación crítica de una obra.⁴¹⁰ De tal modo que, en la Nueva España, la vigencia y las múltiples lecturas de *De re aedificatoria* pueden rastrearse no sólo a través de los inventarios de las bibliotecas de algunos arquitectos o en los embarques de libros, sino a partir del análisis de los edificios y, especialmente, de la amplia difusión de las relaciones de fiestas.

Inscrito dentro de esta tradición textual, el *Sagrado padrón* —obra que alterna prosa y poesía— reúne la descripción del nuevo templo de San Bernardo y parte del convento, un vívido relato de la procesión y sus fuegos; además de los ocho sermones de la octava, dos sermones fúnebres y una elegía —compuesta por Ramírez de Vargas— en honor de José de Retes, quien había muerto en 1685.⁴¹¹ El elogio poético del edificio y la memoria del acontecimiento comienzan con una compleja metáfora que funde temas teológicos con alusiones a la literatura clásica:

Descrivo un templo, que dedicó ardiente llama á la luz mayor de los cielos, á la Estrella de los mares, á la que alumbra iluminada, á el dulcissimo nombre de MARIA, y juntamente al mas lucido fanal de la Iglesia, resplandeciente por sus virtudes, melifluo por Anthonomasia, renombre negociado al levantar-

se al Zenith de sus ardores por la Via lactea, no formada de brillante confusion de estrellas, sino de los ampos del Aurora; la que desterrando de la Indiana supersticion las tinieblas donde se vio la Madre de los Dioses falsa deidad assistida, se reverencia Madre de Dios adorada, la que quiso pintarse de flores, por alumbrar con rayos.⁴¹²

De esta manera, el poeta señaló que la nueva iglesia había surgido de una voluntad piadosa y, al recordar la doble advocación del convento mediante metáforas extendidas, aludía tanto a un pasaje de la *Metamorfosis* de Ovidio, como a la interpretación teológica que de ese pasaje había hecho el padre Antonio de Vieyra en uno de sus célebres sermones.⁴¹³ En igual medida, hacía presente las reflexiones de Francisco de Florencia al apuntar que el santuario de la Virgen de Guadalupe —la estrella del norte— se había levantado sobre el santuario de Tonantzin —la “madre de los dioses”, la “madre nuestra”, la “Cibeles prehispánica”.⁴¹⁴ Así, con artificio retórico, las citas a la literatura clásica, las alusiones teológicas, las referencias a las devociones locales —incluso a los mitos prehispánicos— dieron fundamento a la ponderación de la obra y su patrono.

A continuación, Ramírez de Vargas jugó poéticamente con tres tópicos que es posible interpretar en el contexto de las ideas de Alberti. En primera instancia, discurrió sobre la obra arquitectónica como una forma de trascendencia. Sin duda, uno de los conceptos centrales en el prólogo de *De re aedificatoria* es la relación entre la construcción de un edificio, la fama, la historia y la virtud:

¿qué voy a decir sobre cuánto ha no sólo alegrado
y deleitado sino también —y sobre todo— llenado

de honor a los ciudadanos la arquitectura, en su patria y fuera de ella? ¿Quién no tiene a gala el hecho de que haya podido edificar? [...] con ese logro de tu patrimonio has acrecentado grandemente tu propia gloria, la de tu familia, la de tus descendientes y la de tu ciudad. [...] ¿Y qué gobernante ha habido, entre los más importantes e inteligentes, que no haya considerado el arte de la construcción entre sus prioridades a la hora de dar fama a su nombre y recuerdo en la posteridad?⁴¹⁵

La idea de que la arquitectura es un medio que edifica la fama de un hombre, la de su familia y la de su ciudad se encontraba ya claramente expresada en Vitruvio. Alberti le dio un nuevo sentido y potenció sus implicaciones al ofrecer las bases para la apreciación crítica y convertir el arte de edificar en un tema de interés para el humanista. Así contribuyó a que, durante los siglos XVI y XVII, la arquitectura fuera un asunto tanto de la *laudatio personae* como de la *laudatio urbis*. En consecuencia, por medio de la descripción, las cualidades de una ciudad o de un edificio hablaban de la munificencia del hombre que las había propiciado y podían ser consideradas un atributo de su personalidad. Sobre todo para el siglo XVII, la obra y el discurso laudatorio que exaltaba sus excelencias formaron parte de la *historia* —entendida como memoria ejemplar— en la que el concepto de fama proveniente de la tradición clásica y el de piedad cristiana ya estaban fundidos por completo.

Dentro de este conjunto de conceptos Ramírez de Vargas manifestó aquella intención al enunciar en el título del *Sagrado padrón* “que lo erigía en descripción histórica panegírica”, al tiempo que enfatizó en el inicio: “Sigo en la variedad el consejo de Julio Nigronio encarcelando la libertad de la Oracion en los eslabones del Methro, por pensar que con la diversidad moverè

la vista del entendimiento al deleyte, como el iris la de los ojos”.⁴¹⁶ Al celebrar y consolidar la memoria pública de la obra y de su patrono, hacía explícito el fin de su *ekphrasis*. La magnificencia del edificio y la fortuna invertida fueron exaltadas para ponderar la memoria y la piedad religiosa de quien patrocinaba la empresa. En tanto el fundamento retórico surgió de la cita a Julio Nigronio, el humanista jesuita, vinculado con la tradición ciceroniana, y poeta cultivador de la epideíctica a principios del siglo xvii.⁴¹⁷

El segundo tópico que permite observar en qué medida *De re aedificatoria* formó parte del horizonte textual de Ramírez de Vargas proviene de la imagen que el poeta construyó del vínculo que unía al arquitecto con el patrono. En el comienzo de su obra, Alberti trazó el perfil ideal de aquel hombre en el cual confluían conocimientos del ámbito de las artes liberales y las mecánicas:

el arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamblaje de los cuerpos, se adecue, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos. Para hacerlo posible, necesita la intelección y el conocimiento de los temas más excelsos y adecuados.⁴¹⁸

Para él, “las necesidades más propias de los seres humanos” se relacionaron con el concepto aristotélico de vida social y, en este sentido, la arquitectura jugó un papel relevante. Así, determinó que el mayor acierto de quien concebía y ejecutaba un edifi-

cio era responder a las exigencias funcionales —físicas y morales— de quienes lo propiciaban. Argumentó que una residencia o un templo debía ser resultado tanto de una operación intelectual como de una operación técnica con el fin de satisfacer necesidades vitales y requerimientos sociales. Por ejemplo, reflexionó acerca de las diferencias entre una residencia urbana y una rural, puso atención en las particularidades de la casa de un noble frente a la de un campesino, o distinguió entre tipos de templos de acuerdo con usos jerarquizados. Subrayó que el arquitecto debía responder en muy distintos niveles a las demandas de quienes patrocinaban una obra y que la arquitectura construía y legitimaba el orden social. En consecuencia, dentro de este sistema de conceptos, el arquitecto fue el instrumento de una intención.

Ramírez de Vargas reflexionó poéticamente sobre las implicaciones que unieron en la obra al arquitecto con el patrono:

Favorecía arcana luz el loable intento, y no pudo padecer peligros la empresa; porque formandose la planta á los regulares preceptos de la Montea, desempeñó airosamente la execucion quanto devió á lo especulado. Diseño fue que de los crepusculos de Ydea, se traduxo clara maravilla de los ojos [...] Deviose desde las humildades del soclo á las altanerias de la Cupula á el afan ingenioso del Maestro Juan de Zepeda, credito de nuestra zona abrasada con quien no invidiara Mexico por Vitruvio á Verona [...] Pues siendo todas sus obras dignas veneraciones de los juizios mas perspicazes, compendió en esta todos los creditos, que se ha negociado en las otras.⁴¹⁹

De este modo, la iglesia de San Bernardo era resultado del arte de la arquitectura, en cuanto disciplina liberal. Al ser pro-

ducto de la *inventio* y la *técnica* del arquitecto debía entenderse también como consecuencia de la voluntad espiritual y material del patrono. Parece claro entonces que la alabanza a la obra —la iglesia—, al arquitecto —Juan de Cepeda— y al acaudalado y devoto patrono —José de Retes— implicó la concepción de autoría desarrollada dentro del pensamiento humanista sobre el arte. Para Alberti, igual que para los humanistas de finales del siglo xv —sobre todo para Rodolfo Agrícola—, el artista era un medio de las intenciones de quien patrocinaba.⁴²⁰ De tal forma, los autores de una obra eran, en primera instancia, el patrono y, en segundo lugar, el artista. Ramírez de Vargas jugó con las posibilidades filosóficas de la retórica al presentar el templo de San Bernardo como el producto de una *causa eficiente* —el patrono y su afán religioso— y una *causa final* —Dios—, mientras el arquitecto fue sólo el medio para un fin. Juan de Cepeda fue celebrado como el artífice excepcional de la piedad de Retes. Así, el poeta especuló en torno al vínculo entre el arquitecto y el patrono en relación con los propósitos del edificio.

Por último, es posible reconocer en el *Sagrado padrón* un tercer tópico que revela al poeta como un atento lector del tratado *De re aedificatoria* y vislumbra la existencia en la Nueva España de una audiencia poseedora de una sofisticada cultura arquitectónica. Ramírez de Vargas se valió de complejas metáforas astrológico-teológicas para subrayar que el inicio y la conclusión favorable del templo fueron parte de un proceso creativo en consonancia con las fuerzas motoras del universo y de Dios.

Si un edificio para Alberti fue el resultado de un acto creativo —es decir, una operación intelectual que daba forma a la materia—, el ámbito de la arquitectura se convirtió en una “segunda naturaleza”. Por ende, el arte de edificar volvió imperioso el conocimiento de las matemáticas, la geometría y la astrología, entre otras disciplinas. Las matemáticas y la geometría fueron el fundamento de la traza; los conocimientos astrológicos respon-

dieron a la necesidad de considerar aspectos relacionados con un principio fundamental de la filosofía natural: todos los cuerpos se sometían al influjo físico de las fuerzas del universo, de ahí la importancia de iniciar una obra en el momento propicio.

Alberti fue concreto en este aspecto y la astrología —como ciencia— se diferenció en su discurso claramente de la mera superstición:

Pero yo, por mi parte, aunque no otorgue a quienes profesan esta ciencia y a quienes observan los ciclos temporales un crédito tan grande como para pensar que son capaces de determinar con sus artes el destino seguro de las cosas, sin embargo no pensaría que hay que despreciarlos, por sostener que los ciclos temporales, determinados de esta manera ejercen la mayor influencia para bien o para mal, atendiendo a las indicaciones del cielo.⁴²¹

Ahora bien, en el *Sagrado padrón*, dos complejas metáforas permiten conjeturar que las condiciones relacionadas con el inicio favorable del nuevo templo fueron cuidadosamente contempladas, tan es así que constituyeron, para Ramírez de Vargas, un tópico de reflexión poética y apreciación crítica de la arquitectura.

Según Antonio de Robles —el meticuloso cronista de la Ciudad de México—, la primera piedra de la iglesia de San Bernardo se colocó el 24 de junio de 1685.⁴²² El cronista además documentó que, cinco años más tarde, en la misma fecha, se consagró el templo, dándose inicio a la octava.⁴²³ Esta coincidencia, sólo en apariencia fortuita, cobra sentido en el *Sagrado padrón*.

Así glosó Ramírez de Vargas la ceremonia con la que se bendijo el comienzo de la construcción:

Desde sus principios las funciones se señalaron de grandes con la seguridad de felices: decorose el exordio de la obra, poniendo la primera piedra [...] siendo el día del mas feliz calculo, que el que en la antigüedad hizo superticiosa la esperança. Día en el Orbe de la tierra siempre generalmente fausto desde las luzes de el Catholico, hasta las tinieblas del Mahometano, al mayor luzero destinado, para que siendo precursor del Sol de justicia, anunciase las lumbres de la gracia, Día en que el mayor luminar cerrando el luciente circulo a su carrera contava Olimpiadas al tiempo [...] Y habiendo este mismo día sucedido abrirse y dedicarse el sumptuoso Templo, quando todo estuvo lexos de prevenirlo el estudio, quien dudara fuesse efecto de la Divina Providencia, no conocida de la tenebrosa Antigüedad, que desde los tiempos de Platon levantó aras á contingencia, dandole cultos á el acaso?⁴²⁴

Con piadoso y católico juicio aclaró que la promisoría elección de la fecha fue efecto de la Divina Providencia, no de la premeditación o del cálculo surgido de un estudio que pudiera exceder los límites de una práctica ortodoxa, ni del “culto pagano” por tratar de controlar los hados. Sin embargo, subrayó que la elección del día, fecha en la que el santoral católico recuerda a san Juan Bautista, coincidía también con el solsticio de verano, día en que, de acuerdo con Ovidio, los romanos celebraron a la diosa Fortuna.⁴²⁵ Es aquí donde Ramírez de Vargas recurrió, nuevamente, a una metáfora religioso-astrológica que contiene matices superpuestos.

Primero destacó que era una fecha celebrada tanto en Oriente como en Occidente —“Día en el Orbe de la tierra siempre generalmente fausto desde las luces de el Catholico, hasta las tinieblas del Mahometano”—, en la cual se recordaba el natalicio de san Juan Bautista, el precursor de Cristo. Al mismo tiempo, la alusión metafórica —día en el que se honra “al mayor luzero destinado, para que siendo precursor del Sol de justicia, anunciase las lumbres de la gracia”— tuvo resonancias religiosas y astrológicas. Los epítetos “mayor lucero” y “Sol de justicia” pueden entenderse como referencias poéticas al planeta Venus y al Sol, y aludir, a través de ellos, a la imagen de la Virgen, a san Juan Bautista y a Dios. De manera significativa, el 24 de junio de 1685, en el cielo de la Ciudad de México, al amanecer, Venus se levantó en el horizonte precediendo al Sol y durante todo el tránsito sobre la elíptica ambos estuvieron en conjunción. Aún más, el poeta especuló acerca del hecho de que el primer nombre del patrono —no revelado hasta aquel momento— fuera Juan. A esta circunstancia, y en el plano de las elucubraciones “barrocas”, podría añadirse la coincidencia de que Juan fuera también el nombre del arquitecto (fig. 1).

Asimismo, Ramírez de Vargas hizo conjeturas sobre el día elegido para la dedicación:

Consumada ya en lo material esta bella perfecta maquina, solo restaba darle sobre las almas de el Arte, la que le constituye Templo con las bendiciones, que previene la Iglesia para su culto. Diole la sagrada animación [...] passando aquella estructura insensible á ser respecto sagrado [...] y á las veinte y dos Auroras, que contaba de edad al Junio aun retrocediente con la ocupacion de dorar las conchas del Cancro.⁴²⁶

En primera instancia, señaló que el acto de consagrar el templo, es decir, abrirlo al culto, podía entenderse poéticamente como una forma de “animación” del edificio. Otra vez, de manera metafórica, Ramírez de Vargas implicó una de las ideas centrales de la teoría arquitectónica de Alberti: la obra material como producto del arte de edificar se constituía en una “segunda naturaleza”. La “bella y perfecta máquina” —o sea, el edificio— recibió la “sagrada animación” —fue consagrado transformándose en templo para, de este modo, cumplir con su función—; así, la presencia de Dios mediante el rito daba “vida” a la obra del hombre —la obra material del arquitecto movida por las intenciones espirituales del patrono. Podría decirse que la religión, la filosofía natural y la arquitectura confluyeron en la expresión literaria que es glosa del edificio. En segunda instancia, reiteró, con una nueva metáfora astrológico-religiosa, la coincidencia de la fecha. El rito de consagración fue celebrado en junio, cuando el Sol “retrocediente” todavía no alcanzaba las “conchas del Cancro”; esto es, cuando el Sol entraba en la constelación de Cáncer, día del solsticio de verano, asociado con la celebración de San Juan —y con la Fortuna para el mundo de la Roma Antigua. Así pues, distintos indicios permiten conjeturar que se estuvo buscando un momento propicio para el comienzo material de la obra en consonancia con el rito de la consagración. De manera sintomática y compleja, aquel comienzo auspicioso parece conectar la práctica de la arquitectura con el mundo de los hombres de letras que en la Nueva España, durante la segunda mitad del siglo XVII, se interesaron en la astronomía y la astrología.⁴²⁷

Sin embargo, las alusiones a *De re aedificatoria* no se redujeron a la traducción poética de tres conceptos centrales de la teoría arquitectónica. El *Sagrado padrón* incluyó una extensa y detallada *ekphrasis*, que responde en su configuración a las categorías conceptuales de Alberti y a una observación crítica del edi-

ficio. Tanto en la intención, como en la estructura, la obra de Ramírez de Vargas —al igual que la de otros poetas novohispanos— estuvo en consonancia con una de las ideas distintivas de Alberti. Las normas que regían la creación eran también el fundamento de la “valoración crítica”, de modo que cada aspecto de un edificio debía ser considerado a la luz de los tres principios básicos de la arquitectura: *firmitas* (la firmeza o la solidez), *utilitas* (la utilidad o la función) y *venustas* (el atractivo, la ornamentación o el diseño).⁴²⁸ Desde esta perspectiva, podría decirse que en el *Sagrado padrón* subyace el sistema conceptual de *De re aedificatoria* (cuadro 2).

La precisa descripción del templo empieza con una valoración sobre el orden dórico que implicó una reflexión acerca del ornamento y, por lo tanto, aludió a una idea en la cual la excelencia de la obra se derivó del concepto de conformidad:

Aunque en los primores se compitan las ordenes de la Arquitectura, no dexan de excederse en los adornos, ó por lo bien revestido de las Columnas, ó por lo mas ayroso de los follajes. Por esso valiendose diestro el Artifice, para la eleccion, del buen gusto, escogió el Dorico para la fabrica, que gozando de ambas excelencias, es mas deleitoso á la vista, y mas valiente en el garvo.⁴²⁹

Así, Ramírez de Vargas llamó la atención en torno a las cualidades estéticas del orden dórico de acuerdo con el concepto de *venustas* (el ornamento). Alberti había considerado que la belleza —consecuencia del número, la colocación y la armonía— era el resultado de la correspondencia y el equilibrio de todas las partes y de todos los aspectos del edificio con el fin de pro-

ducir un efecto. En particular, al hablar del ornato de templo, enfatizó:

el templo debe reunir tanta belleza que haga imposible imaginar un aspecto más ornamentado; [...] de tal forma que quienes entren en él se queden boquiabiertos ante la admiración suscitada por elementos tan dignos, y de modo que a duras penas puedan contener una exclamación con la que confesar que, lo que ven, es con seguridad un lugar digno de Dios.⁴³⁰

Acorde con estas ideas, la valoración crítica del poeta en cuanto a la elección del orden dórico —“deleitoso a la vista” y “valiente en el garvo”— subrayó una cualidad básica: el adecuado equilibrio entre la solidez (*firmitas*) y el ornamento (*venustas*).

La perfecta conjunción entre ambos principios fue apreciada también mediante otro agudo recurso retórico:

Siendo pues esta [el dórico] su forma, es la materia de sus columnas, basas, arquitraves, cornijas, frisos arbotantes, y guarniciones, de cantería, sus muros, ó Manpostas de piedra roja, que el Idioma Mexicano llama Tetzontle, no totalmente solida, porque con sus oquedades, y poros por virtud atractiva haze mas firme la permanencia con las travazones de la argamaza, proporcionada su ligereza á las inconstancias de el suelo de Mexico simulada Venecia, donde varadas consisten las machinosas Naves de sus opulentos edificios; que á ser su lastre mas poderoso, fuera menos su duracion.⁴³¹

Con una doble metáfora vinculó la disposición del orden dórico —entendido como forma— y el tipo de piedra utilizado en la construcción —el tezontle—; observó las cualidades de aquella piedra volcánica, propia de la región, en función de su ligereza y la valoró de acuerdo con una necesidad constructiva derivada del adecuado equilibrio entre *firmitas* y *venustas*. Jugó con el contraste entre la idea de fortaleza y ligereza mediante la imagen de la capital virreinal como “simulada Venecia” —alusión a la ciudad atravesada por acequias—, cuyo suelo fangoso requería de un especial talento arquitectónico para hacer de los edificios “machinosas naves”, que sólo lograban anclarse cuanto más ligero fuera el lastre.

Así, Ramírez de Vargas tradujo poéticamente una de las reglas fundamentales del principio de la *firmitas* —desarrollada en el libro I—, al tiempo que lo conectó con una observación relacionada con el ornamento. Según Alberti, la elección de los materiales debía responder a una concienzuda evaluación entre sus propiedades, la disposición de la traza y las condiciones del entorno. Nada más acorde con la versatilidad del sistema de conceptos de Alberti que la observación del poeta: el dórico —un orden arquitectónico en el cual se equilibran la solidez constructiva y el encanto decorativo— daba forma al tezontle —una piedra ligera—, que paradójicamente brindaba la fortaleza a un edificio levantado en un terreno inconsistente.

En igual medida, el poeta observó el edificio desde las virtudes de su diseño —es decir, en términos de Alberti, desde la armonía del número—; aludiendo a sus dimensiones, describió la planta y la distribución de las bóvedas y destacó los efectos de la iluminación interior. Su *ekphrasis* se detuvo en las portadas, aquellas “dos bien labradas bocas” a las cuales vio como “respiraciones capaces a la corpulencia del Templo” y que, orientadas hacia el norte, hacían frente a Bóreas. En ellas resaltó las escul-

turas del segundo cuerpo —la de la Virgen de Guadalupe y la de san Bernardo— y los escudos de armas del patrono. Insinuó la riqueza de elementos arquitectónicos, llamó la atención sobre la calidad del tecali de las esculturas y ponderó la destreza del artífice que parecía haber logrado que “interior espíritu las animara”.⁴³² De tal suerte que en cada apreciación crítica partió de una aguda reflexión sobre los múltiples vínculos entre *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. Por tanto, a través de cada uno de sus recursos retóricos, es posible leer el vínculo entre el edificio y su glosa poética.

Ahora bien, por sus características, sin duda, la nueva iglesia debió resultar muy perturbadora en el panorama arquitectónico de la Ciudad de México. Aunque su estructura conservó los atributos fundamentales del tipo de templo de monjas —cuyo origen en la Nueva España se remontó al último cuarto del siglo xvi— desde los elementos relacionados con el principio de *venustas*, Juan de Cepeda introdujo una nueva sintaxis en la articulación del ornamento.⁴³³

En consideración a la *utilitas*, el templo de monjas respondía a necesidades funcionales y significativas muy específicas. Dentro de estos parámetros —que los arquitectos debieron atender de manera escrupulosa— las posibilidades de grandes innovaciones en la planta y la distribución del edificio fueron limitadas. En primera instancia, tener en cuenta este factor crucial ofrece una explicación sobre la llamativa y persistente vigencia de un tipo arquitectónico, así como también permite comprender por qué un arquitecto a finales del siglo xvii optó por una traza claramente inscrita dentro de una tradición formal consolidada. Por ende, la iglesia de San Bernardo mantuvo la planta longitudinal de nave única, el doble coro cerrado —que ocupó los dos primeros tramos—, el ingreso lateral mediante dos portadas gemelas y torre-campanario a los pies. La disposición del

coro y sotocoro cerrado, que condiciona el ingreso lateral, se asoció con el imperativo de la clausura. En tal sentido, podría decirse que Juan de Cepeda respondió a la idea de Alberti de que un edificio debía satisfacer con la mayor precisión las necesidades de quienes lo habitaban⁴³⁴ (fig. 2).

La capacidad de *inventio* de Juan de Cepeda conjugó una clara atención a la *utilitas*, en la disposición del edificio, con un sentido de la *venustas* que funde el concepto retórico de *copia* (como abundancia) y *variedad* (como diversidad).⁴³⁵ De modo que las innovaciones se hicieron evidentes en la concepción de las dos portadas gemelas. En síntesis, Cepeda concilió una estructura tradicional con un nuevo sentido del ornamento que, si bien parece alejarse de la estricta teoría de los órdenes, se mantiene dentro de uno de los principios postulados por Alberti.

Por ejemplo, la incorporación del orden salomónico —en el nicho del segundo cuerpo—, más los frisos cubiertos de ornamentación vegetal, junto con las cornisas denticuladas, revelan un manejo libre y creativo de los distintos componentes. En este caso, Cepeda conjugó pequeñas columnas salomónicas, diversas citas de Serlio y motivos recreados del libro de Wendel Dietterlin, además de usar piedra chiluca y tezontle como recurso ornamental. En líneas generales podría postularse que aplicó, en la traza y la composición, un precepto central de *De re aedificatoria*. Alberti consideró que el arquitecto debía basar su práctica en una colección de dibujos. Al igual que el humanista, el arquitecto debía tener un libro de notas organizado de acuerdo con tópicos específicos. Juan de Cepeda manejó a Serlio y otras fuentes como repertorios formales y adecuó las “novedades” ornamentales y compositivas a la tradición arquitectónica local. Así, resulta factible ver cómo ciertos conceptos sub-

yacen en la práctica de un arquitecto novohispano a finales del siglo xvii (figs. 3 y 4).

En conclusión, a través de las relaciones de fiestas es posible vislumbrar que ciertos sectores de la sociedad novohispana poseían un gran interés en el comentario arquitectónico y que tratados como el de Alberti formaron parte no sólo del dominio restringido del arquitecto, sino de los hombres de letras. La lectura de la obra de Ramírez de Vargas revela aspectos significativos de la cultura virreinal: sin duda, él se dirigió a un público limitado —con diferentes grados de acercamiento a la tradición clásica—, al cual le gustaba disfrutar de una obra de la literatura tanto como apreciar los valores estéticos de una obra arquitectónica desde muy diversos aspectos.

El *Sagrado padrón* es un ejercicio de descripción y apreciación de la obra, muchas veces en función de una lectura renovada de algunas de las premisas críticas y los tópicos de Alberti. La armonía de la planta y la monte, la solidez y la calidad de los materiales, el sentido del decoro, la ornamentación, los órdenes, los tipos de bóvedas y la relación del edificio con el entorno urbano fueron descritos por el poeta novohispano mediante poderosas y sofisticadas imágenes literarias. Algunos de aquellos principios pueden ser rastreados en el edificio. Podría decirse entonces que su *ekphrasis* poética funcionó como una “guía” de la observación —una observación reflexiva e intelectualizada— y a través de ese ejercicio de “mostrar” la mirada del siglo xvii tiende un puente entre el pasado y el presente.⁴³⁶ Precisamente, en tanto los sentidos de una obra surgen en las experiencias de los observadores, en la interpretación conjunta de los edificios y los textos sobre los edificios —escritos por los hombres de letras— es posible recuperar algunos de los rasgos fundamentales de la cultura novohispana de finales del siglo xvii.

Cuadro 1

Noticias sobre la dedicación de templos de monjas durante el siglo XVII

<i>Convento</i>	<i>Fecha</i>	<i>Noticia</i>
La Encarnación	7 de marzo de 1648	<i>Dedicación de la iglesia de la Encarnación</i> (Guijo I, 4)
San Juan de la Penitencia	30 de enero de 1650	<i>San Juan de la Penitencia</i> (Guijo I, 80-81)
San Lorenzo	16 de julio de 1650	<i>Bendición de la iglesia de San Lorenzo</i> (Guijo I, 112-114)
La Concepción	13 de noviembre de 1655	<i>Iglesia de la Concepción</i> (Guijo II, 36-37)
Regina Coeli	19 de marzo de 1656	<i>Iglesia de Regina</i> (Guijo II, 56)
Santa Clara	22 de octubre de 1661	<i>Iglesia de Santa Clara</i> (Guijo II, 160)
San José de Gracia	26 de noviembre de 1661	<i>Iglesia de San José de Gracia</i> (Guijo II, 161)
Nuestra Señora de Balvanera	7 de diciembre de 1671	<i>Dedicación de la iglesia de Balvanera</i> (Robles I, 106-107)
San Felipe de Jesús	10 de junio de 1673	<i>Dedicación de la iglesia de capuchinas</i> (Robles I, 129-130)

Santa Teresa	7 de septiembre de 1684	<i>Bendición de la iglesia de Santa Teresa</i> (Robles II, 74)
San Bernardo	24 de junio de 1690	<i>Dedicación de San Bernardo</i> (Robles II, 204-207)

Cuadro 2

Contenido y estructura conceptual del tratado de Alberti

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*

<i>Libro</i>	<i>Temas</i>	<i>Conceptos</i>
Prefacio	El arquitecto y la arquitectura	Definiciones
Libro I	El trazado (la orientación, plantas, partes)	
Libro II	Los materiales Capítulo 13: reflexiones sobre la astrología	<i>Firmitas</i> (solidez)
Libro III	La obra (aspectos técnicos)	
Libro IV	Las obras públicas (urbanismo, obras públicas y sus funciones, emplazamiento)	<i>Utilitas</i> (función)
Libro V	Las obras de uso restringido (tipos de edificios públicos, tipos de residencias)	
Libro VI	La ornamentación. Capítulo 1: comentario sobre Vitruvio Capítulo 13: sobre los órdenes	<i>Venusta</i> (diseño)
Libro VII	La ornamentación de los edificios religiosos Capítulos 7 a 9: sobre los órdenes	

Libro VIII	La ornamentación de los edificios públicos profanos	
Libro IX	La ornamentación de los edificios privados Capítulo 10: sobre las cualidades y las habilidades del arquitecto.	
Libro X	El mantenimiento	Reflexiones adicionales

Elaborado con base en el esquema presentado por Richard Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art* (Nueva York: New York University Press, 1969), 330-331.



Figura 1. Ciudad de México, amanecer del 24 de junio de 1685. Foto: Stellarium 0.13.2



Figura 2. Iglesia de San Bernardo, Ciudad de México, *ca.* 1920. Fototeca de la Coordinación de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Coro	Entrada de la nave	Adoratorio de la nave	Címborio	Presbitero
	Portada de la Virgen de Guadalupe	Portada de San Hermenegildo		

Figura 3. Dibujo de Cristina Ratto.



Figura 4. Iglesia de San Bernardo, portada de la Virgen de Guadalupe, Ciudad de México. Foto: Cristina Ratto, 2017. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

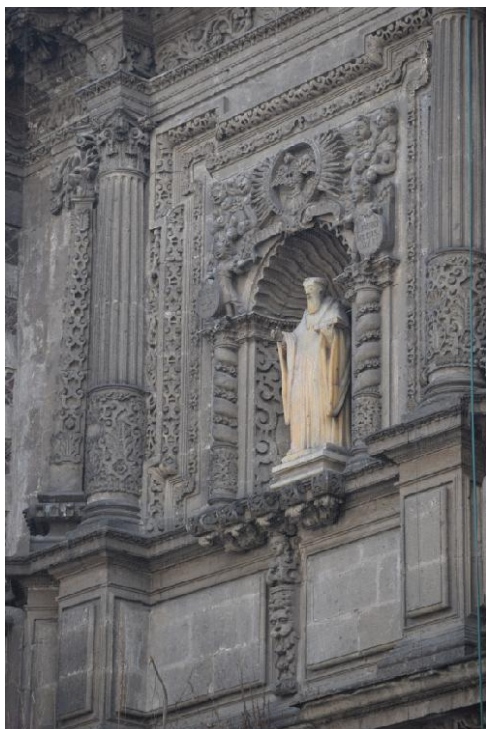


Figura 5. Iglesia de San Bernardo, portada de San Bernardo, Ciudad de México. Foto: Cristina Ratto, 2017. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 6. Detalle de una de las portadas de la iglesia de San Bernardo, Ciudad de México. Foto: Cristina Ratto, 2000. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.



Figura 7. Sebastián Serlio, *Tercero y Cuarto Libro de Architectura*, trad. de Francisco de Villalpando (Toledo: Juan de Ayala, 1552), f. XVIII.



Figura 8. Detalle de una de las portadas de la iglesia del convento de San Bernardo, Ciudad de México. Foto: Cristina Ratto, 2000. Secretaría de Cultura-*INAH-MÉX.* Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

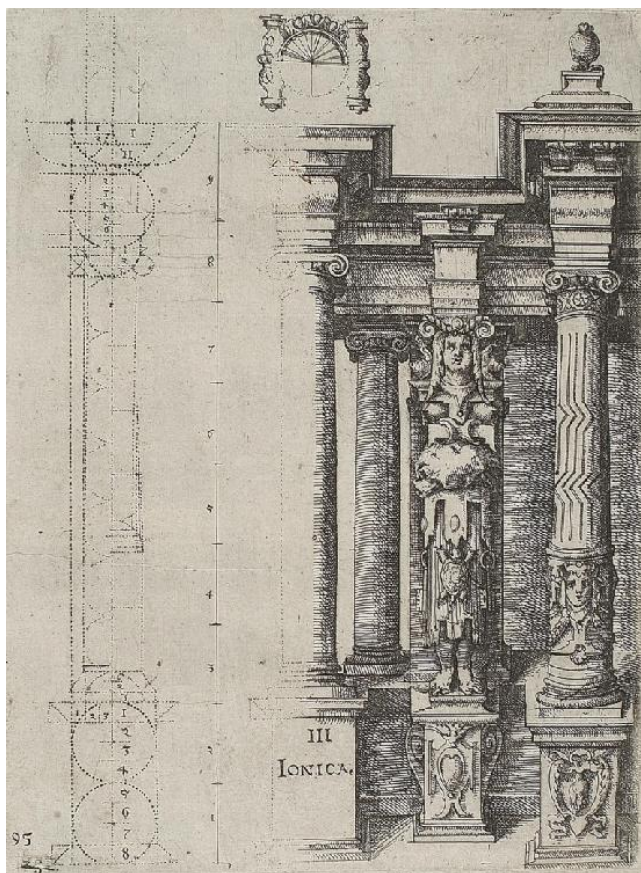


Figura 9. Wendel Dietterlin, *Architectura*, Nuremberg, 1598.

Trocas e interseções na iconografia dos indígenas americanos em François Desprez e Cesare Vecellio

Larissa Sousa de Carvalho⁴³⁷

Uma nova consciência global desponta durante o século xvi. A percepção de um mundo expandido começa a ser reconhecida e abordada de maneira crescente, visto que as culturas não-europeias ampliaram os limites até então definidos. O dito Renascimento, mais do que um retorno temporal à Antiguidade é igualmente um alongamento espacial pelo globo. As vantagens dessa abertura para a diversidade cultural e a necessidade de reavaliação de alguns cânones passam a ocupar diversos autores, sobretudo após a década de 1990.⁴³⁸ Assim, o termo “Renascimento Global” ganhou força nas discussões sobre o tema, afastando a centralidade da Itália e dando voz às interações e trocas culturais.

Na segunda metade do *Cinquecento* encontramos um conjunto de publicações que ratificam essa visão global estendida. São obras que apresentam o vestuário como um objeto de investigação científica e, muitas vezes, fruto de um estudo quase etnográfico e voltado para a alteridade. Além disso, abordam os costumes de diversas regiões, refletindo o interesse em colecionar, mapear e organizar os artigos exóticos advindos das viagens exploratórias e cuidadosamente armazenados nos Gabinetes de Curiosidade ao redor da Europa.

Um repertório iconográfico foi criado a partir da repetição parcial desse conteúdo ao longo de três décadas, aproximadamente, e em localidades distintas —em especial, na Itália, França e Alemanha—. Essa rede “interligada” de publicações pode indicar algo específico, uma vez que não são criações artísticas aleatórias, mas uma forte concepção que permanece ao longo desse período para edificar identidades. Contudo, o modo como cada autor utilizou

essas imagens como parte do projeto de sua obra diverge substancialmente.

*Os monstros e maravilhas de François Desprez*⁴³⁹

François Desprez é autor da “Coleção sobre a diversidade das vestes, as quais se encontram em uso na Europa, Ásia, África e Ilhas selvagens” (*Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en usage, tant espays d’Europe, Asie, Affrique & Isles sauuage*), obra publicada no contexto parisiense em 1562 por Richard Breton. As 121 xilogravuras do volume retratam a diversidade dos hábitos mundiais, apresentando o homem francês em meio aos “selvagens” da América e de figuras míticas e satirizadas, como o ciclope e os clérigos transformados em criaturas marinhas.⁴⁴⁰ Na dedicatória, o autor afirma ter se inspirado no trabalho do explorador Jean-François de La Roque de Roberval e de aventureiros portugueses que estiveram no continente americano.⁴⁴¹

Em seus comentários introdutórios Desprez dedica o fruto de seus esforços ao jovem Henrique de Navarra, futuro Rei Henrique IV de Bourbon. O escopo da obra parece ser, à primeira vista, didático: ensinar ao príncipe infante a respeito da diversidade dos costumes. Como veremos adiante, o livro também está ligado à defesa do Protestantismo na França, conteúdo cujo ápice encontra-se nos retratos caricaturais da hierarquia católica.

Tais figuras revivem o imaginário fantástico medieval que tanto fascinava ao leitor da época. Assim, as gravuras anticlericais abordam desde as extravagâncias e a falta de virtude dos religiosos até a representação visual de monges e bispos, transformados em monstros marinhos repulsivos das lendas e crenças populares. O uso dessas formas grotescas no campo da ilustração era um modo de liberdade, uma vez que permitiam atacar ironicamente, nesse caso, ao clero. São imagens fantasiosas que ocultam críticas negativas (fig. 1).

Para Ann Rosalind Jones, as criaturas dos livros de zoologia precedentes foram transformadas em monstros semi-humanos e a fonte, utilizada por Desprez, foi a obra de François Boussuet, intitulada *De Natura Aquatiliū Carmen* (1558).⁴⁴² Tal iconografia continuará presente nas décadas seguintes, por exemplo, em Ambroise Paré e Ulisse Aldrovandi. Ademais, Gabriele Mentges observa uma semelhança com as figuras excêntricas da série *Gargântua e Pantagruel* (1532-4), suposta obra de François Rabelais, publicada igualmente por Richard Breton em parceria com Desprez.⁴⁴³

O conteúdo escrito das pranchas traz informações pontuais sobre as diferentes culturas, acrescentando um traço ou outro à figura que o acompanha. Nas pranchas dos religiosos –principalmente “O prior” (“Le prieur”), “O monge cartuxo” (“Le chartreux”), “O cônego” (“Le chanoine”) e “O monge” (“Le moyne”)– Desprez apresenta juízos de valor ao seu público, comentando:

Um monge não é somente gordo e vigoroso,
[Ele é] bem alimentado, dorme bem, bem vestido.
Mas tão confortável são os ricos cônegos,
Adornados com roupas e não com virtude.⁴⁴⁴

O autor francês critica a hipocrisia daqueles que pregam os dogmas católicos, uma vez que estariam compensando a falta de virtude na exuberância de seus trajes e costumes. (“Si d’aventure il n’aime la vertu,/Pour recompense il est ainsi vestu.”⁴⁴⁵) Aponta, ainda, para a ambiguidade entre a riqueza acumulada por essas ordens e a vida ascética. Ele ataca o luxo e a ostentação no vestuário, porém, não apenas dos religiosos, mas de todas as nações.⁴⁴⁶ Isabelle Paresys observa a circulação de publicações quinhentistas que defendiam a modéstia, o auto-controle e o decoro. Os discursos moralizantes da época focavam-se nas normas de convivência, assim como os livros de civilidade e comportamento, por exemplo, Erasmo de Roterdã, Baldassare Castiglione e Giovanni della Casa.

Estão presentes no cosmo das figuras fantásticas da coleção duas pranchas igualmente curiosas: “O símio em pé” (“Le singe debout”) e “O ciclope” (“Le cyclope”). A primeira, abordaria uma criatura híbrida da região do Peru, criada por Deus e similar ao homem. Por outro lado, a prancha do ciclope não apresenta um ser decididamente antropomorfo, mas segundo às tradições da Antiguidade, como indica Desprez. Odile Blanc esclarece a lenda em torno desse personagem citado na célebre Odisséia de Homero, cuja origem está, na verdade, relacionada à presença de crânios pré-históricos de proto-elefantes encontrados na região de Creta. A larga cavidade nasal do animal fora confundida com uma cavidade ocular no centro do crânio. Como na gravura do francês, até mesmo as grandes orelhas remetem a dos elefantes.

Embora estejam presentes, essas criaturas monstruosas são mais a exceção do que a regra quando olhamos para a obra de maneira holística. Ao analisarmos as pranchas do casal selvagem e daquele em traje pomposo – “A mulher selvagem” (“La femme sauvage”), “O homem selvagem” (“L’homme sauvage”) e “O selvagem em pompa” (“Le sauvage en pompe”) – compreendemos a sua inclusão como parte de um projeto de incorporação de alguns “tipos ideais” ao panorama mundial. No entanto, Desprez acredita na possibilidade de uma representação real do “selvagem”, tal como encontrado na natureza,⁴⁴⁷ mesmo sem atribuir uma localidade específica para as figuras.⁴⁴⁸

O imaginário europeu era povoado pelo “mito do homem selvagem” (fig. 2), personagem irracional e coberto de pelos, consolidado já em meados do século XIV. As crônicas de Jean Froissart e as gravuras de Martin Schongauer, por exemplo, reforçaram a circulação dessa iconografia ao longo dos anos. Quando comparamos a obra desse último à representação do nosso autor, notamos que ambas apresentam as figuras selvagens com o corpo peludo, cabelos longos, traços faciais mais grosseiros e dois elementos semelhantes em suas mãos: espécie de cajado e escudo, ainda que bastante rústicos em Desprez.

Nos versos dessa prancha, afirma: “Aqui, veja um verdadeiro homem selvagem,/Seu corpo é peludo em todas as estações.”⁴⁴⁹ A questão dos pelos corporais continuava presente, mesmo desmentida por diversas fontes advindas das novas terras descobertas. O frade André Thevet publicou um relato logo após retornar à França, ganhando certa popularidade ao retratar o indígena brasileiro em 1556. Jean de Léry fez parte da primeira missão protestante ao Novo Mundo nesse mesmo ano. No entanto, seus relatos só serão publicados em 1578, sob o título *História de uma viagem feita à terra do Brasil...* Ao conviver com as tribos costeiras dos índios Tupinambás, Léry testemunha:

[...] eles habitualmente vivem e procedem seus negócios tão nus quanto saem do ventre de sua mãe. E, no entanto, ao contrário do que algumas pessoas pensam e outros o querem fazer crer, eles de modo algum são cobertos de pelos; na verdade, eles não são, por natureza, mais peludos do que nós somos aqui neste país.⁴⁵⁰

Além do pastor calvinista negar a presença de pelos na figura do selvagem descreve, em seguida, o costume indígena de arrancar quase todos os pelos do corpo, se fazendo ainda mais nus. Em sua visão, os europeus teriam confundido o corpo ameríndio coberto por penas de animais com pelos, ressaltando a ignorância da criação e da aceitação desse rumor.⁴⁵¹ Ao se distanciar desse personagem mais genérico e estereotipado que era o homem selvagem, Desprez acrescenta quatro pranchas sobre os nativos americanos, atribuindo, nesse momento, localidades específicas para as figuras, tal como fizera para o restante dos moradores do mundo.

“A brasileira” (“La bresilienne”) e “O brasileiro” (“Le bresilien”) evidenciam corpos lisos e possivelmente mais “etnográficos”, ainda que a fonte não seja revelada (fig. 3). Do mesmo modo, Léry traz um testemunho interessante sobre esse contexto:

[...] os selvagens da América que vivem no Brasil [...] não são mais altos, mais gordos ou menor em estatura do que nós, europeus; seus corpos não são nem monstruosos nem incomuns com relação aos nossos. [...] quase nenhum entre eles são coxos, caolhos, deformados ou desfigurados.⁴⁵²

Os aspectos escolhidos pelo autor para descrever as características físicas ameríndias são certamente curiosos, pois revelam noções correntes daquela época e mostram, em geral, mais o observador do que aquilo observado. Ao confrontar as pranchas de Desprez ilustrando “O brasileiro” (“Le bresilien”) e “O cortesão francês” (“Le courtisan”), Michael Gaudio aponta as similaridades: ambos possuem dois olhos, duas pernas, uma cabeça sobre o pescoço. Para o autor, “O que distingue um do outro, o que estabelece seus respectivos lugares no mundo, não são as suas características físicas invertidas ou exageradas, mas o seu traje.”⁴⁵³

Logo, a veste –ou a “não-veste” indígena– seria a característica que distingue os homens entre si. A identidade seria um elemento existente na superfície e, assim, facilmente manipulável e transgredida. Gaudio denomina como “fenômeno de superfície”, visto sua externalidade, sua fluidez e suas infinitas possibilidades de transmitir noções culturais. O traje fixa o “outro” como estrangeiro, como o diferente do “eu”. É nessa ênfase da diversidade que todos os livros de vestuário do período se apóiam. Cabe lembrar a centralidade do vestuário em uma sociedade onde a aparência definia a essência do indivíduo. Você era o que vestia, noção corrente desde as épocas ditas medievais.

Qual será o nível de informação cultural mantido junto às imagens dos ameríndios de Desprez? Algumas penas e acessórios do cotidiano indígena estão presentes, como o arco e a flecha. Contudo, a flora brasileira parece genérica, apesar de mais vivaz do que nas demais gravuras. As pinturas corporais, frequentemente men-

cionadas nos relatos de viajantes, não fazem parte da cena.⁴⁵⁴ Para Odile Blanc, a nudez em Desprez estaria ligada às tradições antigas, defendendo que a imagem e o texto nem sempre faziam parte do mesmo sistema de conhecimento. Os versos escritos, por sua vez, retratam o casal brasileiro como negociadores da fauna e da flora americanas, embora sem mencionar a exploração e a escravidão. A “lente europeia” é indissociável; as imagens não refletem as condições genuinamente ameríndias.⁴⁵⁵

Sendo assim, por que a inclusão dessas imagens de monstros, selvagens e ameríndios em uma obra fortemente crítica à situação religiosa da França? Seriam um mero atrativo comercial para aumentar o seu público leitor?

O olhar para a alteridade em Cesare Vecellio

Veneza não participou direta e ativamente da chamada “Era dos Descobrimentos”, no entanto, foi relevante para construir conhecimento e disseminar as novas conquistas pelo globo, através do seu avançado sistema de imprensa.⁴⁵⁶ Uma vez em crise política e econômica, os venezianos utilizaram estratégias culturais para projetar uma auto-imagem idealizada da cidade, fortemente relacionada ao seu passado glorioso e, assim, permanecer próspera e soberana.⁴⁵⁷ A troca com novas culturas e experiências visuais modificou a percepção que os europeus possuíam de si, i.e., a própria identidade do indivíduo quinhentista.

Em 1598 o artista italiano Cesare Vecellio⁴⁵⁸ (1521- c.1601) lança em Veneza uma segunda edição do seu livro de vestimentas, sob o título *O vestuário antigo e moderno de todo o mundo* (*Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*). A alteração reflete tanto um projeto diverso da primeira versão quanto uma maior abrangência geográfica: 507 gravuras, das quais vinte representam os habitantes do Novo Mundo.⁴⁵⁹ A obra é considerada como a primeira história moderna do vestuário, já que são concebidas imagens comentadas de povos da Antiguidade até o século do autor, em um amplo es-

pectro geográfico. Uma verdadeira antologia do vestuário mundial.⁴⁶⁰

Nesse sentido, Vecellio cumpre com as qualidades que gostaria de atribuir ao seu trabalho, ou seja, antiguidade (“antichità”), riqueza (“ricchezza”) e diversidade (“diuersità”). Assim, ele analisa o vestuário de séculos anteriores juntamente ao que lhe era contemporâneo; descreve cada vestimenta além de alguns hábitos culturais, em especial os venezianos; e, por fim, aborda as várias nações até então conhecidas. Podemos constatar como esses conceitos apontam, verdadeiramente, para o seu relevo perante às demais publicações do gênero.

Focaremos, aqui, na análise do conteúdo americano encontrado no final da obra, cujos nativos da região do Peru, México, Flórida e Virgínia aparecem representados. Aqueles do Peru abrem esse segmento, contudo, a presença europeia também se faz presente: “[...] mas depois que vieram para a devoção da Espanha, levaram melhor modo de viver, e tornaram-se Católicos, deixando os seus ídolos e adorando agora o verdadeiro Deus”.⁴⁶¹

Nas cinco pranchas sobre os peruanos Vecellio relaciona colonizadores e colonizados, tendo estes últimos adotado a religião dos primeiros e apreciado o seu traje (fig. 4). A questão da religiosidade transparece igualmente ao tratar da Virgínia, ao contrário de um povo guerreiro encontrado na Flórida. O tema da conversão religiosa desses habitantes é reforçado em outras pranchas como, por exemplo, em “Veste das mulheres do México” (“Habiti delle donne di Messico”).

Além disso, outra imagem do contexto mexicano evidencia a interferência do contato europeu na cultura existente: “Jovem mexicano” (“Giovane messicano”). Nela, os espanhóis católicos são citados nominalmente nos comentários escritos, porém, estão representados virtualmente na imagem através do espelho que a figura do indígena carrega em uma de suas mãos. Dois espaços foram retratados ali. A presença dos colonizadores está por toda parte.

Os ameríndios são mostrados com feições jovens, corpos musculosos e, em sua maioria, relacionados ao contexto das guerras. Mesmo o sacerdote, geralmente uma figura anciã, é retratado com aparência jovial, vide “Vestuário dos sacerdotes de Secota, na ilha da Virgínia” (*Habito de sacerdoti Secotensi, nell’Isola Virginia*). Ademais, há certa precaução em captar a gestualidade daquele povo, ainda que os padrões pré-estabelecidos da cultura europeia guiassem a representação.

Ele rotaciona algumas figuras nuas –por exemplo, “Vestuário dos pajens” (“Habito de i paggi”)– e seus corpos se exibem sempre em movimento e em posições variadas. A postura ereta, por sua vez, era considerada um sinal de civilidade em oposição aos corpos humanos agitados e contorcidos que indicavam falta de compostura e selvageria. E como a nudez total também era considerada um fator de barbárie, os indígenas comportados de Vecellio apontam de maneira mais evidente para uma visão positiva em relação a essa ⁴⁶² mais nova alteridade.

As referências vecellianas advinham de múltiplos meios e procedências, todavia nesse segmento americano da edição de 1598 o autor se inspirou em uma fonte singular: a série *Grands Voyages* ⁴⁶³ (1590) de Theodore De Bry. ⁴⁶⁴ Na esfera das crônicas e relatos de viajantes sobre o Novo Mundo e seus habitantes, tal figura obteve grande destaque ao publicar sua coleção, cujo prestígio é comprovado pela quantidade de reedições e traduções. ⁴⁶⁵ Vecellio, portanto, firmou-se em uma obra de Frankfurt a respeito dos nativos da América, mediada pelo contato dos espanhóis. Cada mediação traz consigo a sua visão. Do ameríndio até o autor italiano, lentes diferentes foram aplicadas por visarem escopos diversos para seus trabalhos –seja a mensagem que desejavam disseminar, a quantidade e qualidade do público leitor, etc.–. ⁴⁶⁶

É comum observar como algumas gravuras europeias desses nativos eram, na verdade, composições que combinavam aspectos indígenas de diferentes regiões para criar uma única imagem. Frank

Lestringant comenta sobre a “tubinambização” dos mexicanos e peruanos. Para ele, houve uma uniformização dos ameríndios segundo o modelo do indígena brasileiro representado na obra do gravador De Bry. O canibal do Brasil teria se transformado no ameríndio em geral. Essa seria uma tentativa de unificar o Novo Mundo, porém sem simplificar a imagem dos índios, já que não elimina completamente as suas contradições. No caso de Vecellio, ele não mistura situações culturais diversas, mas segue aquelas do gravador de Liège para o contexto da Virgínia e da Flórida. As referências diretas para a realidade mexicana e peruana são, até o momento, desconhecidas.

No volume, a relação entre a imagem e o texto é fundamental, uma vez que são elementos complementares. Quando Vecellio menciona a realeza da Flórida – “Veste do Rei da ilha da Flórida” (“Habiti de’Re dell’Isola Florida”) e “Veste da Rainha” (“Habito della Regina”) – descreve o séquito que os acompanhava, com servos carregando as vestes do rei e cobrindo-o do sol, assim como a cerimônia para casar com sua noiva (figs. 5-6). De Bry insere o ritual na imagem, nosso autor apenas na parte textual. Ao observarmos a figura da rainha, removida do seu contexto e com sua veste reduzida ao mínimo, ela parece observar apenas o fruto que carrega em uma das mãos. Aproximá-la da bíblica personagem Eva é inevitável, no entanto, ela não nos transmite culpa. Está próxima da visão que os europeus tinham da América como o Paraíso na terra, uma Nova Eva.

Essa postura é evidência de como o projeto intelectual e artístico diverge em cada autor. Alguns incluíam certo contexto cultural e, outros, selecionavam apenas alguns componentes. Vale lembrar que o mesmo processo ocorre em outras pranchas, como naquelas dos guerreiros e das mulheres da Virgínia: “Vestuário dos centuriões” (“Habito del Centuriones”), “Um líder no campo de batalha” (“Principale del campo”), “Veste das mulheres casadas e solteiras da Virgínia” (“Habito delle matronee, donzelle”) e “Veste das mulheres da ilha da Virgínia” (“Habito delle donne dell’Isola

Virginia”). Além de Vecellio retirá-los da cena apresentada por De Bry, o artista elimina qualquer discurso que centralize a brutalidade espanhola e a violência dos índios nus. Ele está longe da mente dos conquistadores e o que lhe atrai é o espetáculo daquela sociedade.

É interessante notar a mesma estrutura representacional para todos os habitantes do mundo: são figuras isoladas e enquadradas por uma espessa moldura. Ao extrair os ameríndios de seu contexto e desassociá-los de sua cultura e ações sociais tornava-se mais fácil o processo de apreciação, aceitação e entendimento por parte dos europeus. Vecellio os mostra mais próximos e passíveis de compreensão do que certas publicações da época exibiam ao público quinhentista. Estaria, portanto, colocando todos os homens como iguais?

Apesar da gravura enquadrar os personagens nesse esquema que não lhes pertence e suprimir visualmente as indicações ao habitat daqueles povos, os comentários e as legendas aparecem como aliadas para atribuir espacialidade aos indivíduos. O mesmo não ocorre com o fator tempo, pois Vecellio não inclui o vestuário antigo dessas civilizações. Não obstante, ele capta as alterações na indumentária que estavam surgindo em resposta à presença dos colonizadores, uma mutação em processo.

Logo, até mesmo nessas terras distantes, observamos o “traje tradicional” desaparecendo; uma mistura das categorias regionais e culturais, algo que, de certa forma, incomodava o nosso autor em seu contexto mais próximo. Qualquer projeto que almeje o registro de uma sociedade como intocável e pura, livre de influências que as modificassem em sua essência, é inalcançável. Nem mesmo na seção da América Vecellio conseguiu registrar o tradicional e estático. O que vemos é, novamente, o encontro, o intercâmbio cultural e a troca.

Desprez e Vecellio: a percepção de um mundo ampliado

Os confrontos religiosos ocorridos durante o século xvi impactaram na formação da identidade europeia. Como relembra Lucien Febvre, a pátria não era a Europa, mas a cristandade.⁴⁶⁷ Esse conhecimento cristão, comum à várias nações, começa a experimentar ideias contrastantes e, logo, as reformas e guerras despontam no horizonte.

As perseguições religiosas, por sua vez, marcaram a obra de Theodore De Bry. E, assim como François Desprez, ele também critica a postura dos católicos. É curioso que seja justamente Cesare Vecellio, um católico assumido, aquele a utilizar De Bry como referência para o seu trabalho, embora excluindo qualquer censura à presença dos espanhóis e das missões em terras americanas. Acredita, ao contrário, que eles estariam levando a verdadeira religião para aquele povo, apresentado com dignidade e sem deformações. Tal como Montaigne, Vecellio não atribui juízos de valor à alteridade, utilizando os exemplares estrangeiros para identificar o que era realmente próprio da sua cultura e identidade. Está se definindo a partir do “Outro”.

De Bry e Desprez adicionam a figura do ameríndio para criticar as guerras já travadas no Velho Mundo. Segundo Jones, a coleção de Desprez foca menos na pesquisa do costume estrangeiro e mais na crítica espelhada da França. O leitor refletiria sobre a hierarquia social francesa a partir desse contato com as gravuras das demais localidades. Assim, os habitantes do mundo eram utilizados para atacar o povo do próprio país: tanto para denunciar a corrupção e as incongruências dos clérigos católicos quanto para apontar a instabilidade da identidade francesa, menos estática e tradicional do que em outras nações. Como sinalizado anteriormente, o seu valor está para além dos ensinamentos a um jovem rei.

Vecellio, por outro lado, não recria a sua origem. Na verdade, segue pelo caminho oposto, atribuindo suntuosidade a ela e fixando aquele mundo cambiante do final de século. Ele deseja frear as mudanças, enquanto Desprez as incentiva. Pois, ainda de acordo com Jones, a obra do autor francês se impõe como um manifes-

to para encorajar protestos sociais na França, sendo relevante por suas críticas mais do que pela qualidade empírica do conteúdo.

Apesar da promessa em representar os “selvagens”, característica atrativa típica desse gênero de publicação, Desprez utiliza as outras nações –e não somente os ameríndios– para, na verdade, se direcionar ao contexto francês. A importância da recém alteridade e de destacar a cobertura global alcançada, leva Vecellio até mesmo a alterar o título da sua obra –*di diverse parti del mondo* passa a ser *di tutto il mondo*–. Ao torná-la uma edição bilíngue, em italiano e latim, ele alcança um público maior e semeia a prosperidade veneziana e a sua atualidade nas discussões sobre a América em localidades mais distantes, para além da Itália.

Portanto, os livros de vestuário, criados por ambos os autores examinados no presente artigo, evidenciam como esse gênero de publicação foi utilizado para vincular outros tipos de mensagens. São plataformas com códigos e conteúdos que extrapolam a mera descrição sartorial. Pois ainda que essas representações do “Outro” não sigam com fidelidade os traços culturais de seus habitantes, o que transparece com clareza é a reação ao encontro entre as diferentes culturas, seja para enaltecer ou tencionar um mundo em constante expansão.

Referências bibliográficas

Assis Kalil, Luis Guilherme. “Os Espanhóis Canibais: análise das gravuras do sétimo volume das Grands Voyages de Theodore de Bry”. *Revista Tempo* 31 (2011).

Belting, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Blanc, Odile. “Ethnologie et merveille dans quelques livres de costumes français”. Em *Parâitre et se vêtir au XVIe siècle*, edição de Marie F. Viallon, 77-93 (Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 2006).

Bridgeman, Jane. "The Origins of Dress History and Cesare Vecellio's 'pourtraits of attire'". *Costume*, 44 (2010).

Da Costa Kaufmann, Thomas. *Toward a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Desprez, François. *Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles sauvages, le tout fait apres le naturel*. Paris: Richard Breton, 1562, 1564, 1567.

Farago, Claire, ed. *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Febvre, Lucien. *A Europa: génese de uma civilização*. Lisboa: Teorema, 2001.

Gaudio, Michael. "The Truth in Clothing: The Costume Studies of John White and Lucas de Heere". Em *European Visions: American Voices*, edição de Kim Sloan (London: British Museum, 2009).

Horodowich, Liz. "Armchair Travelers and the Venetian Discovery of the New World". *The Sixteenth Century Journal* 36, núm. 4 (Winter, 2005).

Jones, Ann Rosalind. "Habits, Holdings, Heterologies: Populations in Print in a 1562 Costume Book". *Yale French Studies* 110 (2006).

Léry, Jean de. *History of a Voyage to the Land of Brazil*. Tradução de Janet Whatley. Berkeley: University of California Press, 1990.

Lestringant, Frank. "O Brasil de Montaigne". *Revista de Antropologia* 49, núm. 2 (2006).

Mentges, Gabriele. "Pour une approche renouvelée des recueils de costumes de la Renaissance. Une cartographie vestimentaire de l'espace et du temps". *Apparence(s)*, 2007. <http://apparences.revues.org/104>

Olian, Jo Anne. "Sixteenth-Century Costume Books". *Dress: The Journal of the Costume Society of America* 3 (1977).

Pallister, Janis L. trad. *Ambroise Paré on Monsters and Marvels*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

Paresys, Isabelle. "Images de l'autre vêtu à la Renaissance: Le recueil d'habits de François Desprez (1562-1567)". *Journal de la Renaissance* IV (2006).

_____. "The dressed body: the moulding of identities in sixteenth-century France". Em *Cultural exchange in early modern Europe – Volume IV*, edição de Herman Roodenburg. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Quilligan, Maureen. "Theodor De Bry's Voyages to the New and Old Worlds". *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 41, núm. 1 (2011).

Shannon, Sara ed. *The various styles of clothing. François Desprez. A facsimile of the 1562 edition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Singh, Jyotsna G. ed. *A companion to the global Renaissance: English literature and culture in the era of expansion*. Chichester, Malden: Wiley-Blackwell, 2009.

Timmons, Traci Elizabeth. "Habiti Antichi et Moderni di Tutto il Mondo and the 'Myth of Venice'". *Athanon* 15 (1997).

Vecellio, Cesare. *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo libri dve, fatti da Cesare Vecellio, & con discorsi da lui dichiarati*. Venetia: Presso Damian Zenaro, 1590.

_____. *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus Antiquorum, recentiorumque totius Orbis. Per svltatium Gratilianum Senapolensis Latine declarati*. Venetia: Appresso i Sessa, 1598.



Figura 1. François Desprez, *O bispo do mar; O monge do mar; O ciclope*, 1567, Paris. Tirado de *Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & isles sauuages, le tout fait apres le naturel* (Paris: De l'imprimerie de Richard Breton, rue S. Iaques, à l'Escreuisse d'argent, 1564). Typ 515.64.734. Houghton Library, Typ 515.64.734, Harvard University, Cambridge, Mass. Disponibe en: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:5360918?n=13>.



Figura 2. François Desprez, *A mulher selvagem; O homem selvagem; O selvagem em pompa*, 1567, Paris. Tirado de *Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & isles sauvages, le tout fait apres le naturel* (Paris: De l'imprimerie de Richard Breton, rue S. Iaques, à l'Escreuisse d'argent, 1564). Typ 515.64.734. Houghton Library, Typ 515.64.734, Harvard University, Cambridge, Mass. Disponible en: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:5360918?n=13>.



Figura 3. François Desprez, *A brasileira; O brasileiro; A mulher de Nictheroy; O homem de Nictheroy*, 1567, Paris. Tirado de *Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en*

usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & isles sauvages, le tout fait apres le naturel (Paris: De l'imprimerie de Richard Breton, rue S. Iaques, à l'Escreuisse d'argent, 1564). Typ 515.64.734. Houghton Library, Typ 515.64.734, Harvard University, Cambridge, Mass.
Disponibile en: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:5360918?n=13>.



Figura 4. Cesare Vecellio, *Homem do Peru*; *Jovem mexicano*; *Vestuário dos centuriões*; *Veste das mulheres da Virgínia*, 1598, Venecia. Tirado de Cesare Vescellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo di Cesare Vecellio : di nuouo accresciuti di molte figure = Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis* (Venecia: Bernardo Sessa, 1598). [FA-1530] Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. Disponible en: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=488757>.



Figura 5. Cesare Vecellio, *Veste da Rainha; Veste do Rei da ilha da Flórida*, 1598, Venecia. Tomado de Cesare Vescellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo di Cesare Vecellio : di nuouo accresciuti di molte figure = Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis* (Venecia: Bernardo Sessa, 1598). [FA-1530] Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. Disponible en: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=488757>.



Figura 6. Theodore de Bry, *Rei e Rainha da Flórida em caminhada*, em *Brevis narratio eorum quae in Florida Americae Provincia Gallis acciderunt, secunda in illam Navigatione, duce Renato de Laudonniere classis praefecto anno MDLXIII...*, 1591. Tirado de Universitäts-und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt.

La Inquisición de Lima y la censura de libros: el caso de *El cortesano*, de Castiglione

Pedro M. Guibovich Pérez

Pontificia Universidad Católica del Perú

El 26 de mayo de 1582, el libro de Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, fue delatado por escrito ante la Inquisición de Lima por contener “muchas proposiciones escandalosas contra los ilustrísimos cardenales” y “doctrina que enseña mucha libertad”. El autor que suscribió la censura fue el fraile agustino Juan de Almaraz, un renombrado teólogo, catedrático universitario y, por añadidura, calificador (o censor) de aquel Tribunal; en suma, un prominente representante de la naciente república de las letras en la capital del virreinato peruano. Para dar mayor sustento a la denuncia, ésta fue presentada junto con un ejemplar del libro, sin duda una de las varias ediciones de la traducción del poeta Juan Boscán. La calificación, aunque breve, pues consta tan sólo de una carilla, es un documento de excepcional interés por varias razones. En primer lugar, es una de las pocas censuras que ha llegado a nosotros de las muchas que seguramente fueron compuestas por los censores del Santo Oficio peruano en el siglo xvi. En segundo lugar, es un testimonio, acaso el más temprano, de la circulación de una obra del Renacimiento italiano en el virreinato peruano. En tercer lugar, constituye una excelente fuente histórica para reflexionar (y al mismo tiempo problematizar) acerca de la difusión de la literatura del Renacimiento europeo en general, e italiano en particular, en los Andes centrales. Y, en cuarto lugar, las circunstancias de su producción permiten historiar el funcionamiento de la práctica censoria inquisitorial y la actuación de los censores, en concreto de Almaraz. Para empezar, convendrá trazar los principales ras-

gos biográficos de este personaje, uno de los más destacados agentes de la actividad inquisitorial en los primeros años del célebre Tribunal. La reconstrucción de su trayectoria académica permitirá entender la naturaleza del contenido de su dictamen y las circunstancias históricas de su actuación como censor.

Fray Juan de Almaraz

Nació hacia 1540 en Lima.⁴⁶⁸ Fue hijo legítimo del contador Alonso de Almaraz y de Leonor Portocarrero, y tuvo por hermanos a Mencía de Sosa —quien se casó con Francisco Hernández Girón, líder de la última rebelión de los encomenderos— y a Francisco de Monroy.⁴⁶⁹ Al parecer tuvo otro hermano llamado Álvaro de Sosa, quien profesó en la orden dominica.⁴⁷⁰ Tanto por el lado paterno como por el materno, estaba entroncado con la elite colonial, lo cual nos hace suponer que, como otros jóvenes de su condición social, debió recibir una esmerada educación a temprana edad.

Su decisión de seguir la carrera eclesiástica pudo haber estado determinada por el entorno familiar. Como es conocido, al quedar viudas Leonor Portocarrero y su hija, decidieron dedicarse a la vida religiosa, acogándose a la guía espiritual de los frailes agustinos. En 1557, su casa se convirtió en beaterio y, cuatro años después, con autorización del arzobispo Jerónimo de Loayza, fundaron el monasterio de la Encarnación, siempre bajo la regla de san Agustín. Dada esta situación, no extraña, pues, que Juan de Almaraz y Francisco de Monroy ingresaran al noviciado agustino de Lima.⁴⁷¹

En el seno de su orden, Almaraz destacó como catedrático y desempeñó cargos de importancia. Después de ordenado sacerdote, fue maestro de novicios, definidor, presidente de varios capítulos provinciales y maestro de la provincia.⁴⁷² En la Uni-

versidad de San Marcos hizo sus estudios de teología y allí obtuvo los grados de licenciado y maestro. Al instalarse el Tribunal de la Inquisición en Lima, en 1569, fue llamado a colaborar en calidad de calificador; pero de este último aspecto de su vida nos ocuparemos con mayor detenimiento más adelante.

Ser miembro del claustro universitario confería enorme prestigio social e intelectual y Almaraz no tardó en incorporarse al mismo. En 1581, obtuvo por concurso la cátedra de Sagrada Escritura, la cual había sido fundada en 1576 por el virrey Francisco de Toledo, con una renta de ochocientos pesos y la particularidad de ser asignada al titular en calidad de propiedad perpetua. Así, fue proveída primero al dominico Gabriel de Oviedo y después al jesuita José de Acosta; pero, al quedar vacante en 1581, los catedráticos convocaron a oposiciones para cubrirla. Cuando se estaba realizando el concurso, el virrey Martín Enríquez de Almansa notificó al claustro que ésta sólo debía otorgarse por un periodo de tres años. Ante tal situación, los opositores Almaraz, el mercedario Nicolás de Ovalle y el arcediano de la catedral del Cuzco, Pedro Muñiz, presentaron un alegato para recusar la provisión del virrey. Los catedráticos, de esta manera, haciendo caso omiso de lo actuado por la autoridad colonial, le concedieron la cátedra a Almaraz “hallado que llevaba con mucho exceso de votos cursados y calidades a los demás opositores”.⁴⁷³ A partir de entonces, este personaje figura en diversos documentos relacionados con la vida académica e institucional de la Universidad. El 13 de agosto de 1581 suscribió, junto con los demás catedráticos, una carta a Felipe II en la cual le solicitaban autorización para establecer una imprenta en la ciudad, porque

ha mostrado ser cosa muy necesaria que haya em-
prentas y maestros dellas, como las hay en la Nueva
España, para que se puedan imprimir algunos libros

necesarios para los principiantes y otros actos y conclusiones que de ordinario se tienen en la universidad, y cartillas para los niños y catechismos para la instrucción y doctrina de los naturales, los cuales son grandísimo trabajo no se podían hazer de mano.⁴⁷⁴

De nuevo precisado a defender su derecho a la cátedra, en marzo de 1582, Almaraz realizó una probanza. En ella depusieron como testigos Antonio de Valcázar, provisor del arzobispado; Pedro de Vizcarra, relator de la Audiencia; Jerónimo López Guarnido y Marcos Lucio, ambos abogados y catedráticos de la Universidad; el jesuita José de Acosta; y los agustinos Luis López, prior del convento grande de Lima y Alonso Pacheco, provincial de la orden. En una de las preguntas de la información se requirió a los testigos que respondiesen si sabían que hacía veinte años que Almaraz predicaba públicamente en las principales ciudades del Perú “con gran reputación y crédito de sus buenas letras”, porque cuando ingresó a la orden era “muy buen latino” y “ocupado siempre en estudios ordinarios y a sido lector de teología muchos años y a sacado muy buenos discípulos, y siempre a tenido crédito de muy buenas letras y así a leído en la Universidad de este reyno por sustituto del catedrático de teología de vísperas de la dicha Universidad”.⁴⁷⁵ En los siguientes años, hasta su muerte, Almaraz prosiguió en el ejercicio de la cátedra de Sagrada Escritura y, al parecer, no hubo por parte del virrey ningún intento por alterar la situación.⁴⁷⁶

Poco tiempo después de haber sido incorporado a San Marcos, Almaraz fue elegido prior del convento de Lima y, como tal, asistió a las sesiones del III Concilio Provincial, convocado por el arzobispo Toribio Alfonso de Mogrovejo. En una carta a Felipe II, firmada el 15 de abril de 1584, daba cuenta del celo del arzobispo por visitar su diócesis, pero en particular de los

muchos “agravios y demasías” que tuvo que padecer por causa de algunos de los asistentes al concilio. Con todo, Almaraz consideraba que había sido logro del prelado llegar a acuerdos necesarios para la reforma del clero y la conversión de los indios.⁴⁷⁷

En el capítulo provincial de la orden, según refiere el cronista Bernardo Torres, celebrado en el Cuzco en 1591, se presentaron dos candidatos: Roque de San Vicente y Almaraz. Como era usual en esas circunstancias, los intereses en conflicto, largo tiempo latentes, se hacían manifiestos y se traducían en la conformación de partidos o bandos. Los partidarios de Almaraz eran los más fuertes e influyentes en la capital del virreinato y, con la finalidad de asegurar la victoria de su candidato, pusieron en acción un plan: consiguieron que una autoridad colonial llamase a Lima a fray Roque, por entonces en el Cuzco, con el pretexto de darle instrucciones reservadas. Alejado el rival, de esta manera resultó fácil lograr la elección de Almaraz como provincial. Empero, su provincialato fue breve, ya que, estando de visita en Trujillo, falleció en el convento de esa ciudad el 5 de abril de 1592.⁴⁷⁸

Almaraz, censor de la Inquisición

Una de las tareas centrales del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición era impedir la circulación de la literatura evaluada como contraria a la doctrina católica y a los principios políticos de la monarquía. Por ejemplo, entre las instrucciones que el cardenal Diego de Espinosa, inquisidor general, proveyó en 1568 para los inquisidores del recién fundado Tribunal de Lima, había una que disponía que debían tener cuidado en publicar “la censura de las biblias y cathálogo de libros prohibidos”, así como confiscar (“recoger”) todos los textos contenidos en ambos impresos. Se exhortaba a los comisarios de los puertos del litoral del virreinato peruano a ser meticulosos en el examen

de los libros que eran ingresados al territorio. El riguroso cumplimiento de esta labor impediría la difusión de “mala doctrina”. También se instruía que, contra los infractores, debía procederse “con rigor y escarmiento”.⁴⁷⁹

De acuerdo con esta instrucción y otras posteriores, competía a los comisarios del Santo Oficio interceptar los textos sospechosos en los puertos del virreinato. Pero, además, se recomendaba a los inquisidores de Lima la publicación de “la censura de las biblias y cathologo de los libros prohibidos”. Se trataba de dos impresos aparecidos años antes: la *Censura generalis contra errores quibus recentes haereteci sacram scripturam asperse-runt* (Valladolid, 1554), relación de las ediciones latinas de la Biblia consideradas erróneas, y el *Catálogus libroum qui prohibentur mandato Illustrisimi et reverendi D.D.Fernandi de Valdes* (Valladolid, 1559).⁴⁸⁰ Los dos repertorios debían servir de guías y fuentes de consulta en la actividad censoria.

Asimismo, la denuncia de los libros considerados prohibidos era alentada por el Tribunal mediante la publicación periódica de edictos o la lectura anual del Edicto de la Fe. En este último, por ejemplo, se compelió a los fieles, bajo amenaza de excomunión, a delatar a aquellos que “hayan tenido y tengan libros de la secta y opiniones del dicho Martín Lutero y sus sequaces o el Alcorán y otros libros de la secta de Mahoma o biblias en romance o otros qualesquier libros de los reprobados por las censuras y catálogos dados y publicados por el Santo Oficio de la Inquisición”.⁴⁸¹

De modo similar a las personas, los libros también eran sometidos a un proceso. Delación, calificación, prohibición o corrección (“expurgo”) constituían con frecuencia las etapas del mismo. La realización de las indagaciones estaba a cargo de los tribunales en sus respectivos ámbitos jurisdiccionales. Pero las decisiones fundamentales, como podían ser la prohibición o co-

rrección de un libro, estaban reservadas al Consejo de la Suprema, el máximo órgano de gobierno del sistema inquisitorial, que residía en Madrid. En teoría, los tribunales debían consultar con el Consejo todas las diligencias que practicaban. Algunas veces, después de recibida la delación y recogidos los pareceres de los calificadores del Tribunal, éstos se enviaban al Consejo. Si la información remitida era consistente y las acusaciones de los calificadores graves, se podía tomar la resolución de confiscar la obra, ya para su prohibición total o para su enmienda. Solía suceder que, durante el tiempo que mediaba entre el envío del dictamen de los calificadores a Madrid y el recibo de la respuesta del Consejo, los tribunales ordenasen, de manera temporal, el retiro de un texto de la circulación, lo que equivalía a una prohibición de hecho.⁴⁸² Ciertamente, en el proceso seguido al libro, el veredicto de los calificadores era una instancia fundamental.

La delación era, conviene insistir, el primer paso en cualquier proceso inquisitorial. Sin delación, la maquinaria inquisitorial no se ponía en marcha. De allí que, una y otra vez, la Inquisición la alentara. La comunidad de fieles debía denunciar, pero sobre todo los calificadores. Éstos, por su formación intelectual, se hallaban en una situación inmejorable para detectar los errores doctrinales en los libros y en las declaraciones de los encausados en los procesos de fe. Para ser calificador se exigía ser teólogo y tener una ascendencia genealógica no contaminada; esto es, sin ascendientes de judíos, moros o penitenciados por el Santo Oficio.⁴⁸³ Durante el siglo xvi, la Inquisición de Lima parece haber actuado con bastante libertad cuando se trataba de nombrar a su personal, al punto de pasar por alto la presentación de la información de limpieza de sangre.⁴⁸⁴ Esto, sin duda, estuvo motivado por una razón práctica: urgía contar con personal para activar la institución inquisitorial. De hecho, los cali-

ficadores no fueron la excepción, al menos entre 1570 y 1590, como lo revela una carta acordada de la Suprema dirigida al Tribunal de Lima, en la cual le recuerda que no se deben admitir consultores (asesores jurídicos) y calificadores sin el dictamen aprobatorio de Madrid.⁴⁸⁵

Dada su formación teológica, su estatus de catedrático de la Universidad y su autoridad dentro de la orden agustina, Almaraz era un candidato idóneo para ser incorporado como calificador. En tal condición, se le encargó el examen de los libros y papeles de cuya ortodoxia se sospechaba. El inquisidor Antonio Gutiérrez de Ulloa, en 1583, informaba a la Suprema que, con la finalidad de impedir la introducción de literatura prohibida en el virreinato peruano, se había publicado en Panamá que nadie embarcase con destino al Perú “ropa ni otra cosa” sin licencia del comisario del Santo Oficio que allí residía, y que, además, sin dicha autorización, no se abriera fardo, caja o barril, bajo pena de excomunión a quien infringiere dicha disposición. Para la apertura de tales cosas debía estar presente el teniente de receptor, el notario del juzgado o un familiar. Todos los textos requisados eran, según el inquisidor, remitidos a Almaraz, “a quien tenemos muchos días ha encargado que vea los libros que vienen a este reyno, y él lo haze con mucho cuidado”.⁴⁸⁶

Libros de los más importantes centros editoriales en el Viejo Continente llegaban al virreinato peruano gracias a las actividades de los comerciantes que navegaban las aguas del Pacífico sur. Aunque pueda parecer difícil de entender, el desarrollo del comercio libresco es un proceso tardío en la historia de los Andes centrales. Antes de la década de 1580 no hay evidencia documentada de librerías establecidos en Lima. Pero tres hechos vinieron a cambiar esa situación: la reforma de la Universidad de San Marcos por acción del virrey Toledo, la institucionalización de la Iglesia y el desarrollo de la economía colonial. A par-

tir de la década de 1580, el establecimiento de nuevas cátedras universitarias, dotadas todas ellas de rentas, y la promulgación de un nuevo plan de estudios tuvieron entre sus principales efectos el progresivo incremento de estudiantes. Paralelamente, en un afán de ofrecer al clero una mejor instrucción y uniformar la enseñanza de la doctrina y la práctica pastoral, la jerarquía eclesiástica impuso que los curas doctrineros poseyeran libros de consulta obligatoria en cada una de sus parroquias. Por otro lado, la expansión de la actividad minera (centrada en Potosí) y del comercio colonial convirtieron a los centros urbanos en importantes mercados para el consumo de bienes europeos. El espacio andino se volvió atractivo para los libreros, deseosos de hacer negocios, en particular ante la demanda de un público lector en crecimiento. El tráfico de libros aumentó y, con ello, de manera comprensible, las preocupaciones de la Inquisición. Es probable que, como resultado de una pesquisa a un librero o a un viajero, llegase a manos de Almaraz un ejemplar de *El cortesano*.

La censura

El principal reparo en la censura de Almaraz era que *El cortesano* contenía “muchas proposiciones escandalosas contra los ilustrísimos cardenales”, así como “decir mal [...] particularmente de personas eclesiásticas”.⁴⁸⁷ En efecto, el segundo libro de *El cortesano*, al tratar acerca de los modos de conversación que el cortesano debía conducir, contiene numerosas referencias burlescas sobre el clero. En el segundo libro, Prefecto, uno de los interlocutores, propone que se trate de “mores y gracias” (en italiano *facezie*) que puede contener una conversación. Otro de los interlocutores, Fregoso, alude a su naturaleza y subdivisión, pero el encargo de desarrollar el tema recae en un tercer interlocutor, Bibbiena, que señala “la fuente donde nacen las gracias que hacer reír” (“nos reímos de aquellas cosas que en sí descon-

vienen y parece que están mal, pero realmente no lo están”) y los recursos que han de emplearse para suscitar la risa. Diferencia tres clases de gracias: “urbanidad [...], presta y aguda viveza que está en un dicho solo [...] recaudos falsos o burlas”. Presenta ejemplos de la primera clase e indica las normas que han de seguirse. Se trata de imitar los defectos narrando o bromeando; muestra, por ejemplo, que “las afectaciones y curiosidades [...] cuando van fuera de toda medida y son extremas, mueven risa” del mismo modo que las grandes mentiras. Continúa con los ejemplos de la segunda clase, consistente en dichos y argucias con ambigüedades, interpretaciones de palabras, metáforas, comparaciones ridículas, etcétera, siempre evitando lo impropio y obsceno. Luego de una intervención misógina de Pallavicino, se trata acerca de exageraciones ridículas, críticas disimuladas, ironías, eufemismos punzantes, simplicidades simuladas, respuestas mordaces, etcétera. Se pasa a las burlas, de las cuales se dice que hay que hacerlas con discreción por respeto a las mujeres; y concluye con los artificios en el amor y una alusión a la nobleza y dignidad de ellas.⁴⁸⁸

Este desarrollo tan prolijo de las *facezie* busca instruir al cortesano acerca de cuán conveniente es que “sepa con una buena dulzura hazer que huelguen con el los que le oyeren, y levantallos discretamente con motes y gracias y buenas burlas y hacerlos reír de manera que sin jamás ser pesado, sea gustoso para lo que hubiere de ser”. Las gracias —sostiene Mario Pozzi— eran, por otra parte, uno de los modos más eficaces para mostrar agudeza, ingenio, argucia y prontitud de espíritu.⁴⁸⁹

Las gracias referidas al estado eclesiástico en *El cortesano* son diversas. Así, hay burlas en torno a la autoridad del papa, el celibato sacerdotal, el juicio final, la castidad de las monjas, el nepotismo de la curia, la vanidad de algunos prelados, la falta de escrúpulos de algunos clérigos, entre otros aspectos. Pero Alma-

raz se concentró, tan sólo en lo que consideró “proposiciones escandalosas”. Una de ellas es aquella en la cual uno de los protagonistas afirma que en la oración que hace la Iglesia el Viernes Santo (*oremus por hereticis et scismaticis*) se comprendían los cardenales. También en lo dicho por Juan de Cardona con ocasión de alguien que quería ir a Roma: “este, a mi parecer, lo yerra en quererse yr porque es tan gran bellaco que estando en Roma andando el tiempo podría ser cardenal”. Señala Almaraz que “las cosas feas que trata de cardenales, en particular” no las refiere por ser muchas. Repara asimismo en lo que se dice acerca de los teólogos. Observa que, en un pasaje, uno de los interlocutores manifiesta que “los hombres no tenían sino hacienda y cuerpo y alma; y la hacienda estaba puesta en trabajo por culpa de los letrados; y el cuerpo por la de los médicos, y el alma por la de los teólogos”; y, en otro momento, que se sostenga que “muy pocas veces se hallaba letrado que pleitease, ni médico que tomase medicina, ni theólogo que fuese buen christiano”. Almaraz llama la atención del inquisidor en el sentido de que también son los predicadores objeto de burla por parte de los interlocutores. Así, advierte el pasaje en el que uno de ellos asevera: “antojáseme que debeys esto aprendido de alguna frayle predicador, de los que suelen reprehender mucho las mujeres que se enamoran de hombre seglares, y esto porque querrían que todas se guardasen para ellos”. Finalmente, el censor nota en una de las “buenas comparaciones” propuesta en el libro: “cierto hombre que dixo que él tenía un cabrón con una barba tan venerable que parecía un sant Pablo”. Almaraz concluye su dictamen recomendando confiscar el libro por tratar mal al clero, afirmar “cosas harto malsonantes” cuando se ocupa de “amores” y contener “doctrina que enseña mucha libertad”.⁴⁹⁰

El cortesano no sólo había despertado censuras en la capital del virreinato peruano, sino también en la propia Italia. En 1576, el conde Camilo Castiglione, hijo del autor, fue adverti-

do por los censores de Roma de la necesidad de expurgar el libro. El duque de Urbino, cuyos antepasados habían sido honrados en la obra, escribió a Roma para defenderla, pero fue incapaz de prevenir la preparación de una edición enmendada, que apareció en Venecia en 1584. Mientras tanto, las autoridades de Parma habían prohibido la obra en 1580.⁴⁹¹

La edición de 1584 fue enmendada por el teólogo Antonio Ciccarelli de Foligno. Por ejemplo, la palabra “fortuna” fue borrada. Las metáforas teológicas usadas en contextos seculares fueron reemplazadas. En la dedicatoria, la referencia a la virtud divina de Vittoria Colonna fue modificada por “elevada y rara”. El término astrológico “influencia” fue también eliminado. Las referencias al clero fueron removidas del libro segundo. En la historia del hombre al cual se le hace creer que había perdido la vista y éste, a fin de recobrarla, hace el voto de entregar un par de ojos de plata a la Virgen de Loreto, la palabra “voto” fue suprimida, como las alusiones a la confesión y al sacrilegio en otros pasajes.⁴⁹²

Entre los fragmentos de cierta extensión también eliminados están los que se burlan del papa Alejandro VI, califican a los cardenales como herejes y refieren la hipocresía de los frailes. Igualmente fue censurado el pasaje en cual que se equiparaba la belleza y la divinidad; y la alusión a los “más santos misterios del amor” fue cambiada por “secretos del amor”. En este último punto Ciccarelli introdujo una nota marginal en donde advertía “que el autor no está expresando su opinión, sino la de la escuela platónica”.⁴⁹³

Aunque separados por una enorme distancia, Almaraz y Ciccarelli coincidieron en mostrarse particularmente sensibles en una cuestión: las burlas de Castiglione acerca del estado eclesiástico. En el caso limeño, tal sensibilidad se explica dadas las circunstancias locales: la celebración del III Concilio Provincial

en la capital del virreinato. En dicha asamblea uno de los temas centrales de debate fue el estado del clero, sus responsabilidades, obligaciones y conducta. La necesidad de reafirmar la autoridad y dignidad del clero frente a la feligresía era un asunto de palpitante actualidad. No en vano se legisló en extenso para prevenir conductas consideradas moralmente impropias de los pastores de almas.⁴⁹⁴

En dicho contexto, las observaciones de Almaraz no podían caer en saco roto y explican por qué la Inquisición de Lima ordenó que la edición española de la obra no circulase. Así se lo manifestó el inquisidor Antonio Gutiérrez de Ulloa al Consejo en una carta, fechada el 23 de febrero de 1583. En ella le decía que el Tribunal de Lima esperaba instrucciones de Madrid para actuar, esto es, para autorizar su circulación o su prohibición formal. De acuerdo con la normativa inquisitorial, como ya se ha dicho, los tribunales de distrito no tenían autoridad para prohibir una obra, ya que ello era competencia del Consejo, pero la orden de confiscación temporal de una obra significaba en la práctica su prohibición, ya que podían pasar muchos años antes de que el Consejo tomase una decisión. Y, en efecto, pasaron treinta años para que el máximo órgano de gobierno inquisitorial llegase a una conclusión.

Aun cuando la principal preocupación de la Inquisición española había sido, desde mediados del siglo xvi, la literatura de las iglesias reformadas, no por ello dejó de prestar atención a los textos considerados contrarios a la doctrina o la moral. Como no podía ser de otra manera, también los escritos que denigraban la autoridad pontificia o eclesiástica fueron proscritos. El *Índice* español de 1559, por ejemplo, prohibió la lectura de las *Vitae romanorum pontificum*, de Robert Barnes, y el *Diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso Valdés. Años después, el *Índice* español de 1583 hizo lo propio con las *Actiones duae secretarii pontifici*, de Pier Paolo Vergerio; las *Epistolae de continentia cle-*

ricorum; la *Bulla diaboli qua paterne papam suum admonet*; y *De fatis monarchiae romanae somnium vaticinum Esdrae prophetae*, de Theodor Buchmann, por citar algunos títulos. La lista de autores italianos del Renacimiento condenados en los índices de 1559 y 1583 es extensa: Girolamo Savonarola, Pomponio Mela, Ortensio Lando, Benedetto Mantova, Giovanni del Bene, Polidoro Virgilio, Pietro Aretino, Serafino de Fermo, Nicolás Maquiavelo, entre otros.⁴⁹⁵ En suma, la Inquisición española estaba alerta a propósito de la literatura de los escritores italianos del siglo xvi y, en particular, de aquella de tono anticlerical.

No debe extrañar entonces que el Consejo ordenase el expurgo de *El cortesano* en el *Índice* de 1612. Varios pasajes de la edición en español aparecida en Amberes en 1561, a cargo del impresor Martín Nuncio, debían ser testados o borrados, y las ediciones italianas “no se corrigiendo” (no expurgadas) fueron prohibidas. No sabemos si en la toma de esta decisión pesó el dictamen de Almaraz. Probablemente sí, aunque lo más seguro fue que mayor gravitación tuviera el hecho de que *El cortesano* fuera incorporado en el *Index* romano de 1590. La Inquisición española solía tomar como propias muchas pero no todas las condenaciones romanas.

La censura de Almaraz a *El cortesano* es una de las pocas censuras que ha llegado a nosotros de las muchas que seguramente fueron compuestas por los censores del Santo Oficio peruano en el siglo xvi. Constituye un testimonio, acaso el más temprano, de la circulación de una obra del Renacimiento italiano en el virreinato peruano. Es un excelente punto de partida para reflexionar (y al mismo tiempo problematizar) acerca de la difusión de la literatura del Renacimiento europeo en general, e italiano en particular, en los Andes centrales. Y, además, permite tratar el funcionamiento de la censura inquisitorial en la naciente sociedad colonial.

Archivos

Archivo del Convento de San Agustín, Lima.

Archivo General de Indias.

Archivo Histórico Nacional, Madrid.

Bibliografía

Bartra, Enrique. *III Concilio Provincial. Lima 1582-1583*. Lima: Facultad Pontificia y Civil de Teología de Lima, 1982.

Burke, Peter. *The Fortunes of the Courtier*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1995.

Calancha, Antonio de la. *Corónica moralizada*. 6 vols. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1974.

Castañeda, Paulino y Pilar Hernández. *La Inquisición de Lima. Tomo I. 1570-1635*. Madrid: Deimos, 1989.

Castiglione, Baldassare. *El cortesano*. Editado por Mario Pozzi. Madrid: Cátedra, 2011.

Eguiguren, Luis Antonio. *Diccionario histórico cronológico de la real y pontificia universidad de San Marcos*. 3 vols. Lima: Torres Aguirre, 1940.

Lisson Chávez, Emilio. *La Iglesia de España en el Perú*. 5 vols. Sevilla: Editorial Católica, 1943.

Martínez de Bujanda, Jesús. *Index de l'Inquisition espagnole, 1551, 1554*. Sherbrooke: Centre d'Etudes de la Renaissance, 1984.

_____. *Index de l'Inquisition espagnole 1583, 1584*. Sherbrooke: Centre d'Etudes de la Renaissance, 1993.

Medina, José Toribio. *La imprenta en Lima, 1584-1824*. 4 vols. Santiago de Chile: Impreso y grabado en casa del autor, 1904.

Pinto Crespo, Virgilio. *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1983.

Salinas y Córdova, Buenaventura de. *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1957.

Torres, Bernardo. *Crónica agustina*. 3 vols. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1974.

Usos simbólicos del *locus* italiano en la cultura polémica del hebraísmo cristiano en el mundo ibérico transatlántico

Jesús de Prado Plumed

Universidad Hebreaica

Con límites cronológicos entre la Plena y Baja Edad Media y el siglo XVIII,⁴⁹⁶ se desarrolló en Europa occidental una corriente filológica y exegetica, con evidentes antecedentes tardoantiguos,⁴⁹⁷ que el consenso actual de la investigación denomina hoy *hebraísmo cristiano*,⁴⁹⁸ que atendía a lo que podía aprovechar el pensamiento cristiano de la sabiduría judía, en concreto de la filología bíblica hebrea,⁴⁹⁹ posteriormente de la exégesis rabínica basada en esa filología⁵⁰⁰ y, por último, de la variante de la cábala que hemos dado en llamar *cábala cristiana*.⁵⁰¹ En todas estas vertientes de desarrollo, Italia, como lugar de encuentro o de origen,⁵⁰² juega un papel a menudo central durante la alta Edad Moderna, que constituye la etapa final de su largo Renacimiento, no sólo porque algunos autores pioneros fueron italianos, como Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494)⁵⁰³ y su patrocinado Flavius Mithridates (segunda mitad del siglo xv),⁵⁰⁴ sino porque pioneros de la cábala cristiana de la Europa septentrional, como Johannes Reuchlin (1455-1522),⁵⁰⁵ se distinguieron en la Roma de los primeros papas renacentistas por aprovechar la rara circunstancia en la Europa del siglo xvi — puesto que casi no existían comunidades judías legalmente constituidas en suelo europeo en los albores de la Edad Moderna—⁵⁰⁶ de poder frecuentar una comunidad judía libremente

establecida, como era el caso de las comunidades judías italianas.⁵⁰⁷

El hebraísmo cristiano es a la vez un *ethos* y un *topos*,⁵⁰⁸ una predisposición⁵⁰⁹ y un motivo cultural,⁵¹⁰ de la cultura cristiana occidental que no sólo reside en la estricta disciplina de la erudición y de la filología sino que, como las liebres de la paremia castellana, salta donde uno menos se lo espera.⁵¹¹ En el presente artículo me centraré en el uso real y simbólico de la erudición hebrea, haciendo hincapié en lo que ocurre en el ámbito ibérico y en los territorios americanos que del mismo dependen, y analizando cómo Italia, en el contexto del hebraísmo, es un lugar tan simbólico (*locus*)⁵¹² como real⁵¹³ para el desarrollo del hebraísmo de impronta ibérica.

El 5 de julio de 1600, la nave *La Trinidad* partió de Sevilla con un cargamento de libros con destino a San Juan de Ulúa, el puerto por el que arribó el comercio transatlántico a la Nueva España. De un total de 678 volúmenes consignados, hace ya un tiempo que identifiqué treinta y dos libros de tema hebraístico.⁵¹⁴ Diez de esos títulos de hebraística cristiana altomoderna, todos impresos, que salieron de la metrópolis sevillana camino al puerto de Veracruz, estaban editados en Italia o, habiendo sido publicados fuera de la península central del Mediterráneo, son de autores italianos o de formación italiana; e incluso uno de esos volúmenes, un tratado apologético que busca reafirmar en la fe cristiana a los catecúmenos de origen judío, no es sólo de factura italiana sino que está escrito en esa lengua.⁵¹⁵ Aunque de muchas de esas ediciones aún no he podido encontrar ejemplares en bibliotecas con fondos de origen novohispano, el me-

ro testimonio de su consignación en fuentes de archivo comerciales permite sostener una tesis bien conocida en la historia del comercio librario *desde* Europa hacia la América virreinal: un mercado receptor de lectores no sólo curiosos sino también conscientes del valor, en este caso erudito, de sus compras, por lo demás habitualmente bastante onerosas.⁵¹⁶ Dada la fecha de publicación de las ediciones que identifiqué, las cuales oscilan entre las décadas de 1540 y 1590 y la fecha de la consignación de los ejemplares a América, en 1600, me parece que no es una hipótesis descabellada afirmar que quienes compraban conocían, desde mucho antes, lo que iban a adquirir.⁵¹⁷ Eran, pues, viejos lectores de viejos libros en un nuevo continente. De esos lectores que partían de la Europa erudita a formar la nueva América aculturada surgen los primeros rastros de aprendizaje hebraístico en la América virreinal.

En 1554, un abogado español de la Real Audiencia de México actuó como testigo en el pleito de hidalguía que ejecutó ante la misma don Antonio Huitziméngari, hijo del último gobernante indígena de Michoacán, quien había sido ejecutado sumariamente en 1529 por el conquistador Nuño de Guzmán. Cuando el testigo español quiso acreditar la aculturación del noble joven purépecha, quien toda la evidencia documental apunta a que se había educado bajo la influencia de fray Alonso de la Veracruz y el obispo utopista Vasco de Quiroga, señaló:

este testigo [...] sabe que el dicho don Antonio es muy diestro [...] y en la griega sabe que en toda esta Nueva España no hay dos griegos mejores [...] y que en la hebraica sabe que ansi mesmo tiene principios, pero que no esta en ella tan adelante como en la griega e latina en las quales y en letras de humanidad

esta harto mas ynstruido que muchos que ganan de
comer por ello...⁵¹⁸

No obstante la Nueva España puede gloriarse de *autores* hebraístas como Martín del Castillo, el principal arsenal de datos por explorar reside precisamente en las apostillas manuscritas a impresos, testimonio fehaciente de la actividad de los lectores.⁵¹⁹ En ocasiones, aunque se encuentren evidencias en un libro de hebraística de probable procedencia novohispana y de discreta pero atenta lectura, quizá las cosas no sean lo que parecen.

Éste es el caso de un ejemplar de la exitosísima gramática hebrea escrita por el convertido alemán Johannes Isaac Levita, en la edición que de la misma hizo el impresor coloniense Jakob Soter en 1557.⁵²⁰ Con alguna claridad se puede leer un *ex libris* que lo asocia con un franciscano de la observancia cuyo nombre aún no he podido descifrar (¿quizá Marius Calarius?). Pocas pero suficientes apostillas manuscritas hebreas permiten identificar paleográficamente esa escritura, ejecutada con trazo seguro, aunque con cierta torpeza, dentro del tipo italiano de la escritura hebrea.⁵²¹ El segundo *ex libris* presente en el libro, mucho más claro, vincularía en principio con Italia, y de modo más concreto con las regiones del noroeste peninsular, al menos a uno de los lectores del ejemplar: un fraile que se identifica como León Guillermo o Leone Guglielmo (“Leo Gulielmus”, en el original en latín) y firma con el gentilicio *intemeliensis*, es decir, de Ventimiglia, en la región italiana de la Liguria, de la que es capital la ciudad de Génova. Estilo caligráfico hebreo y cuidado gentilicio se conjugarían así para aventurar una hipótesis de procedencia italiana y con bastante probabilidad de residencia en la Nueva España para este volumen. Pero debemos ser cautos: Italia es, en el imaginario y en la práctica vital de los

ibéricos, también el *locus* privilegiado de la fabulación sobre la identidad propia y ajena, el disimulo, el fraude y lo clandestino.⁵²² Así, Ventimiglia fue el apellido equívoco que tomó de forma totalmente tan espúrea como mañosa un linaje judeoconverso andaluz famoso porque a él perteneció el poeta Luis de Góngora y Argote.⁵²³ Puestos los eficaces linajudos —esto es, los falsificadores de genealogías a sueldo en la Edad Moderna ibérica—⁵²⁴ a inventarse un linaje, la desviación de 320 kilómetros de distancia que hay entre la ligur Ventimiglia y la toscana Pisa a la que el linaje judeoconverso se quería remitir no debió de ser, desde luego, asunto que les quitara el sueño ni a ellos ni a sus clientes.

Italia, Roma en concreto, pero también los asentamientos judíos en otras ciudades de la península con nutrida aportación judeoconversa en los siglos xvi y xvii como Ferrara, Venecia o Livorno, constituyó, como dijimos, el *locus* simbólico de una cierta vivencia conversa, a menudo discreta; otras, por ejemplo en su recreación literaria, paradójicamente, o quizá no tanto, extrovertida. Roma, “alma ciudad”, urbe nutricia, en 1524 es el lugar privilegiado donde puede darse la relación nada secreta entre la lozana andaluza judeoconversa o morisca con los discretos conversos y los públicos judíos.⁵²⁵ Coetáneas de la edición de *La lozana* son varias de las cartas de uno de los grandes éxitos comerciales, en territorio ibérico y en el ámbito europeo, tanto en original como en numerosas traducciones, del género epistolar ibérico: las *Epístolas familiares*, del ingenioso, sobre todo por fabulador, Antonio de Guevara, obispo de Guadix y luego de Mondoñedo, de dilatada residencia en la Italia de las guerras entre Francisco I y Carlos V. Varias de las *Epístolas* tienen protagonistas judíos y carácter presuntamente polémico.⁵²⁶ Son la vigésimo tercera, “Letra para un judío de Nápoles sobre una disputa que hubo con el auctor; y expónese la auctoridad de la

Esriptura que dice *Non abominaberis Egyptum neque idumeum*” que comienza: “honrado y obstinado judío”; la vigésimo octava, “Disputa muy famosa que el auctor hizo con los judíos de Nápoles en la qual les declara los altos misterios de la Trinidad”; y la vigésimo novena, “Disputa y razonamiento del auctor hecho con los judíos de Roma, en la qual se declaran dos muy notables autoridades de la Sacra Esriptura”.⁵²⁷ El tono de estas disputas polémicas con los judíos *en* Italia, no necesariamente *de* Italia, puede resumirse con la conclusión que Guevara da a la epístola vigésimo tercera, la cual dirige al “honrado y obstinado” judío de Nápoles:

He aquí, pues, judío, absuelta tu duda, confusa tu porfía, acabada nuestra disputa [...] Hágote también saber que el officio que tenía ahí en Nápoles tengo agora aquí en Roma, es a saber: irme a disputar cada sábado con los rabís en la Sinagoga, y hablar y altercar en cosas de la Esriptura, y para dezirte la verdad, tan poco fruto hago yo en ellos para tornarlos cristianos como ellos hacen en mí para tornarme judío.⁵²⁸

Dos años antes de la fecha de publicación probable de la novela de Francisco Delicado, el hebraísta converso Alfonso de Zamora había publicado en Alcalá de Henares su gramática hebrea en latín, *Introductiones artis grammaticae hebraice nunc recenter edite*.⁵²⁹ Uno de los elementos que incluye Zamora en esta segunda edición respecto de la primera, de su más que probable autoría, incluida en el sexto volumen de la Biblia Políglota Complutense en 1515, es una misiva polémica dirigida a “los judíos de Roma”, escrita en hebreo con una traducción supralinear literal, palabra por palabra, latina, al uso de numerosas

ediciones hebraísticas del siglo xvi.⁵³⁰ La carta, sabemos por testimonios coetáneos, había circulado antes en forma manuscrita.⁵³¹

No tenemos noticia de ninguna particular heterodoxia del converso zamorano, en todo caso, la tenemos de su contrario, una profunda ortodoxia dogmática cristiana, pero sí contamos con pruebas documentales en autógrafos de uso privado escritos en hebreo, de un profundo desprecio intelectual por los inquisidores de la Castilla de 1530.⁵³² Alfonso de Zamora es consciente de lo arriesgado de su posición, pero es a la vez un “cristiano hebreo” orgulloso, un linaje espiritual e intelectual que apenas últimamente se ha empezado a estudiar con representantes como Johannes Isaac Levita,⁵³³ quien nunca ocultó en público ni por escrito su orgullo por pertenecer a la Casa de Leví, o, en el mundo protestante, Emmanuel Tremellius,⁵³⁴ o, entre los primeros jesuitas, el italiano Gian Battista Eliano,⁵³⁵ nieto de uno de los principales hebraístas en este caso no convertido sino siempre fielmente judío, Elías Levita, alemán con larguísima residencia en Italia, donde trabajó, entre otros, para la imprenta veneciana de Daniel van Bombergen.⁵³⁶ Junto con Abraham de Balmes, judío italiano de Lecce,⁵³⁷ son los raros casos de judíos que nunca se convirtieron pero que participaron de los circuitos comerciales e intelectuales del hebraísmo cristiano.

Alfonso de Zamora, Johannes Isaac Levita, Emmanuel Tremellius y Gian Battista Eliano comparten una característica: convertidos del judaísmo al cristianismo con suficiente edad como para haber sido formados en las mejores tradiciones intelectuales y eruditas de su primera fe, ostentarán siempre orgullosos una nueva identidad de “cristianos hebreos”.⁵³⁸

Así, la epístola de Zamora a los judíos de Roma debe leerse siguiendo la pauta que sugería Leo Strauss de que la persecu-

ción da origen a una peculiar técnica de escritura, en la cual la verdad se presenta exclusivamente entre líneas. Es una forma de escritura que no se dirige a todos los lectores, sino sólo a aquellos que son confiables e inteligentes, gozando de todas las ventajas de la comunicación privada sin sufrir su mayor desventaja: una difusión limitada. Asimismo, disfruta de todas las ventajas de la comunicación pública sin padecer su mayor desventaja: la represión (“pena capital” en el texto de Strauss) para quien escribe.⁵³⁹

Acabo este texto evocando a dos lectores hebraístas de la Nueva España: Luis de Carvajal, *El Mozo* (m. 1595), y Martín del Castillo, de quien ya hemos tratado. Para Luis de Carvajal, *El Mozo*, alias José Lumbroso —que construye su identidad criptojudía en buena medida a través de sus lecturas hebraístas mientras trabaja de amanuense en el Colegio de Tlatelolco—, Italia es el sitio donde podría revivir como judío público, el lugar de remisión donde reside la parte de su familia que abiertamente profesa el judaísmo.⁵⁴⁰ A su familia en Italia envía un detalladísimo y clandestino relato de su vida y, sobre todo, de las bases exegéticas y escriturísticas de su ferviente adhesión al judaísmo. Cincuenta años después, en Lima, el criptojudío Francisco Maldonado de Silva (1592-1635), quien pereció como Carvajal en la hoguera, también mandó otra detallada misiva *sinagogae fratrum Iudeorum qui Romae sunt*, “a la sinagoga de los hermanos judíos que están en Roma”.⁵⁴¹ Había pocas posibilidades de que la judería romana tomara como texto judío uno en latín, pero eso, en realidad, da igual: como en el caso de Carvajal, lo importante en el criptojudaísmo mexicano de la década de 1590 que representa Carvajal y el chileno y peruano de Maldonado en la década de 1630 es la “Roma judía” celestial, un *locus* de redención y un lugar de erudición y saber, el mismo *locus* simbólico al que había recurrido el cristiano hebreo Alfonso

de Zamora en Alcalá de Henares setenta años antes de Carvajal y casi cien antes de Maldonado, o Francisco Delicado y Antonio de Guevara entre 1520 y 1530. Eruditos hebraístas, criptojudíos, conversos cristianizados y hebraístas cristianos viejos de estirpe hispánica hallaron un espacio de encuentro, a menudo simple pero suficientemente simbólico, en la Italia que en los hechos era casi el único territorio de la cristiandad entre finales del siglo xv y del xvii, donde la práctica del judaísmo era pública.⁵⁴² En ese sentido, para el hebraísmo cristiano público o clandestino de ambos lados del Atlántico, Italia fue, sobre todas las cosas, una fructífera aunque paradójica encrucijada.

Fuentes inéditas (de archivo, manuscritas y libri annotati)

Leiden, Universiteitsbibliotheek, cod. Or. 645

México, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, RFO 93-48867.

Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 1135, nº 3: lista de libros embarcada por Luis de Padilla en Sevilla con dirección a San Juan de Ulúa, 1600.

San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, 37.IV.48.

Ediciones premodernas

Fioghi, Fabiano. *Dialogo fra il cathecumeno e il padre catechizante*. In Roma: per gli heredi d'Antonio Blado stampatori Camerali, 1582.

Zamora, Alfonso de. *Introductiones artis grammaticae hebraice nunc recenter edite*. Impresse in Academia complutensi [=Alcalá de Henares]: In Edibus Michaelis de Eguia [=Miguel de Eguía], 1526.

אגרת ששלח המחבר ממלכות ספרד אל".
/ היהודים אשר במדינת רומה לתפוש אתם במשובתם /
Epistola auctoris ad infideles Hebraeos urbis Romae, qua manifeste redarguit eorum perfidiam". En *Introductiones artis grammaticae hebraicae nunc recenter editae*, AA8r-DD8v. In Academia Complutensi [Alcalá de Henares]: expensis Egregii viri Michaelis de Eguia Typice Artis solertissimi [Miguel de Eguía], 1526.

Bibliografía

Abate, Emma. "Filologia e qabbalah. La collezione ebraica di Egidio da Viterbo alla Biblioteca Angelica di Roma". *Archivio Italiano per la Storia della Pietà* 26 (2014): 413-451.

Aranoff, Deena. "Elijah Levita: a Jewish Hebraist". *Jewish History* 23, núm. 1 (2009): 17-40.

Attia, Élodie. *Les manuscrits de Raphaël de Prato: une bibliothèque privée juive italienne du XVI^e siècle*. Turín: Nino Aragno, 2012.

Austin, Kenneth. *From Judaism to Calvinism. The Life and Writings of Immanuel Tremellius (c.1510-1580)*. Aldershot: Ashgate, 2007.

Berger, David. "Cum Nimis Absurdum and the Conversion of the Jews". *The Jewish Quarterly Review* 70, núm. 1 (1979): 41-49.

Böhm, Günter. *Historia de los judíos en Chile. Vol. I. Período colonial. Judíos y judeoconversos en Chile colonial durante los siglos XVI y XVII. El bachiller Francisco Maldonado de Silva, 1592-1639*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1984.

Bonfil, Robert. *Les Juifs d'Italie à l'époque de la Renaissance: stratégies de la différence à l'aube de la modernité*. París: L'Harmattan, 1995.

Busi, Giulio, y Raphael Ebgi. *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, magia, qabbalah*. Turín: Einaudi, 2014.

Campanini, Saverio. “*Peculium Abrae*. La grammatica ebraico-latina di Avraham de Balmes”. *Annali di Ca’ Foscari* 36, núm. 3 (1997): 5-49.

———. “*Pici Mirandulensis bibliotheca cabbalistica latina*: sulle traduzioni latine di opere cabbalistiche eseguite de Flavio Mitridate per Pico della Mirandola”. *Materia giudaica* 7, núm. 1 (2002): 90-96.

———. “Un intellettuale ebreo del Rinascimento: ‘Ovadyah Sforza a Bologna e i suoi rapporti con i cristiani’”. En *Verso l’epilogo di una convivenza. Gli ebrei a Bologna nel XVI secolo*, editado por Maria Giuseppina Muzzarelli, 99-127. Florencia: Giuntina, 1996.

Copeland Klepper, Deana. *The Insight of Unbelievers: Nicholas of Lyra and Christian Reading of Jewish Text in the Later Middle Ages*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2007.

Daxelmüller, Christoph. “Zwischen Kabbala und Martin Luther? Elija Levita Bachur, ein Jude zwischen den Religionen”. En *Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, editado por Ludger Grenzmann, Thomas Haye, Nikolaus Henkel y Thomas Kaufmann, 231-250. Berlín: Walter de Gruyter, 2009.

Domínguez Reboiras, Fernando. “Die *philologia sacra* in spanischen Mittelalte”. En *Explicatio mundi. Aspekte theologischer Hermeneutik. Festschrift für William J. Hoyer, Reinhold Mokrosch, Klaus Reinhardt*, editado por Harald Schwaetzer y Henrieke Stahl-Schwaetzer, 35-64. Regensburg: S. Roderer, 2000.

———. *Gaspar de Grajal (1530-1575). Frühneuzeitliche Bibelwissenschaft im Streit mit Universität und Inquisition*.

Münster: Aschendorff, 1998.

Fernández Marcos, Natalio, y Emilia Fernández Tejero. “¿Quevedo, hebraísta? *Lágrimas de Hieremías castellanas*”. *Sefarad* 62, núm. 2 (2002): 309-328.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

Gil Fernández, Luis, y José López Rueda. “Reuchlinianos y erasmianos en el siglo xvi español”. *Revista de la Universidad de Madrid* 18, núm. 69 (1969): 151-178.

Gilly, Carlos. “Otra vez Nebrija, Erasmo, Reuchlin y Cisneros”. *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura* 74 (1998): 257-339.

———. “Una obra desconocida de Nebrija contra Erasmo y Reuchlin”. En *Estudios de literatura y pensamiento hispánicos*, editado por Manuel Revuelta Sañudo y Ciriaco Morón Arroyo, 195-218. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1986.

Giménez Carrillo, Domingo Marcos. “El oficio de linajudo. Extorsión en torno a hábitos de órdenes militares en Sevilla en el siglo xvii”. *Chronica Nova*, núm. 37 (2011): 331-348.

Goldish, Matt. *Judaism in the Theology of Sir Isaac Newton*. Dordrecht/Boston: Kluwer, 1998.

González Obregón, Luis, y Rodolfo Gómez. *Procesos de Luis de Carvajal (El Mozo)*. México: Estados Unidos Mexicanos-Secretaría de Gobernación, 1935.

Grafton, Anthony. *The Culture of Correction in Renaissance Europe*. Londres/Chicago: British Library/University of Chicago Press, 2011.

———. “Christian Hebraism and the Rediscovery of Hellenistic Judaism”. En *Jewish Culture in Early Modern Europe. Essays in Honor of David B. Ruderman*, editado por

Richard I. Cohen, Natalie B. Dohrmann, Adam Shear y Elchanan Reiner, 169-180. Pittsburgh/Cincinnati: Hebrew Union College Press/University of Pittsburgh Press, 2014.

Grafton, Anthony, y Joanna Weinberg. *I Have Always Loved the Holy Tongue. Isaac Casaubon, the Jews, and a Forgotten Chapter in Renaissance Scholarship*. Cambridge/Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.

Graves, Michael. *Jerome's Hebrew Philology: A Study Based on His Commentary on Jeremiah*. Vol. 90. Leiden: Brill, 2007.

Greive, Hermann. "Die hebräische Grammatik Johannes Reuchlins *De rudimentis hebraicis*". *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 90, núm. 3 (1978): 395-409.

Guevara, Antonio de. *Obras completas. Vol. III. Epístolas familiares*. Editado por Emilio Blanco. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2004.

Gutwirth, Eleazar. "Inquisition, Theology and the Realism of *La Lozana Andaluza*". En *The Roman Inquisition, the Index and the Jews: Contexts, Sources and Perspectives*, editado por Stephan Wendehorst, 71-106. Leiden: Brill, 2004.

Homza, Lu Ann. *Religious Authority in the Spanish Renaissance*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.

Ibn Ezra, Abraham, David Qimhi y Rashi: Salomon Yizhaqi (Yarhi). *Hosee cu[m] Thargum: id est Chaldaica paraphrasi Ionathan, [et] co[m]mentariis R. Selomo Iarhi, R. Abraham Aben Ezra, [et] R. D. Kimhi ... / variis lectionibus ex multorum exemplarium diligenti collatione in margine ascriptis*. París (Lutetiae Parisiorum): Ex Officina Roberti Stephani, 1556.

Idel, Moshe. *Cábala hebrea y cábala cristiana*. Traducido por Carolina Kohan. Buenos Aires: Lilmod, 2010.

Jiménez, Nora. “‘Príncipe’ indígena y latino. Una compra de libros de Antonio Huitziméngari (1559)”. *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad* 23, núm. 91 (2002): 135-160.

Kaufmann, David. “Elia Menachem Chalfan on Jews Teaching Hebrew to Non-Jews”. *The Jewish Quarterly Review* 9, núm. 3 (1897): 500-508.

Lelli, Fabrizio, ed. *Giovanni Pico e la cabbalà*. Vol. 6. Florencia: Olschki, 2014.

———. “*Prisca philosophia* and *docta religio*: The Boundaries of Rational Knowledge in Jewish and Christian Humanist Thought”. *The Jewish Quarterly Review* 91, núms. 1/2 (2000): 53-99.

Leonard, Irving A. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Linde, Cornelia. *How to Correct the Sacra Scriptura? Textual Criticism of the Bible between the Twelfth and Fifteenth Century*. Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2012.

Mellinkoff, Ruth. *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Milano, Attilio. *Storia degli ebrei in Italia*. Turín: Giulio Einaudi, 1963.

Olszowy-Schlanger, Judith. “Christian Hebraists: Medieval Period”. En *Encyclopedia of Hebrew Language and Literature*, editado por Geoffrey Khan. Leiden: Brill, 2014. http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-of-hebrew-language-and-linguistics/christian-hebraists-medieval-period-EHLL_COM_00000634.

Parello, Vincent. “‘Judío, puto y cornudo’: la judeofobia en el *Buscón* de Quevedo”. *Sociocriticism* 26, núms. 1-2 (2011): 245-266.

Patton, Pamela A. "Cain's Blade and the Question of Midrashic Influence in Medieval Spanish Art". En *Church, State, Vellum, and Stone: Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*, editado por Therese Martin y Julie A. Harris, 413-441. Leiden: Brill, 2005.

Perani, Mauro, y Giacomo Corazzol, eds. *Flavio Mitridate mediatore fra culture nel contesto dell'ebraismo siciliano del XV secolo. Atti del convegno internazionale di studi, Caltabellotta, 30 giugno-1 luglio 2008*. Palermo: Officina di Studi Medievali, 2012.

Pérez Ferreiro, Elvira. *Glosas rabínicas y Sagrada Escritura. Tratado de Pedro de Palencia, O.P., sobre la utilidad de las Glosas Rabínicas. Transcripción y estudio*. Salamanca: San Esteban, 2004.

Pérez Martín, Inmaculada. *Las Bibliotecas [sic] del Doctor Juan de Vergara y de Alonso de Cortona*. Madrid/Málaga: Ediciones Clásicas/Canales 7, 2008.

Price, David. *Johannes Reuchlin and the Campaign to Destroy Jewish Books*. Nueva York: Oxford University Press, 2010.

Pueyo Mena, Francisco Javier, y Andrés Enrique-Arias. "Los romanceamientos castellanos de la Biblia Hebrea compuestos en la Edad Media: manuscritos y traducciones". *Sefarad* 73, núm. 1 (2013): 165-224.

Rebenich, Stefan. "Jerome: The 'Vir trilinguis' and the 'Hebraica veritas'". *Vigiliae Christianae* 47, núm. 1 (1993): 50-77.

Reynolds, Nedra. "Ethos as Location: New Sites for Understanding Discursive Authority". *Rhetoric Review* 11, núm. 2 (1993): 325-338.

Reyre, Dominique. "Cuando Covarrubias arrimaba el hebreo a su castellano..." En *Actas del IV Congreso Internacio-*

nal de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996, editado por María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, 1321-1329. Madrid: Universidad de Alcalá-Servicio de Publicaciones, 1998.

Rooses, Max, ed. *Correspondance de Christophe Plantin*. Vol. 3. Amberes, La Haya: De Nederlandsche Boekhandel, Martinus Nijhoff, 1885-1918.

Ruderman, David B. *Early Modern Jewry: A New Cultural History*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

———. “Mezcla de identidades: judíos, cristianos y las cambiantes nociones del otro en la Europa de la Era Moderna Temprana”. En *Europa, América y el mundo: tiempos históricos*, editado por Antonio Feros Carrasco y Roger Chartier, 25-40. Madrid/Barcelona: Fundación Rafael del Pino/Fundación Carolina/Colegio Libre de Eméritos/Marcial Pons, 2006.

Rueda Ramírez, Pedro. “El comercio de libros con América en el mundo moderno: reflexión en torno al circuito atlántico”. En *Complejidad y materialidad: reflexiones del Seminario del Libro Antiguo*, editado por Idalia García Aguilar, 193-279. México: Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2009.

Sarfatti, Gad B. “Hebrew Script in Western Visual Arts”. *Italia* 13-15 (2001): 451-457.

———. “Hebrew Script in Western Visual Arts: Addenda”. *Italia* 16 (2004): 135-156.

Sola, José C. “El P. Juan Bautista Eliano. Un documento autobiográfico inédito”. *Archivum Historicum Societatis Iesu* año 4 (1935): 291-321.

Soria Mesa, Enrique. “Góngora judeoconverso. El fin de una vieja polémica”. En *La edad del genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, editado por Begoña Capllonch, Sara Pez-

zini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas, 415-433. Pisa: Edizioni ETS, 2013.

———. “Los linajudos: honor y conflicto social en la Granada del Siglo de Oro”. En *Violencia y conflicto social en el universo barroco*, editado por Julián José Lozano Navarro y Juan Luis Castellano, 401-427. Granada: Comares, 2010.

Spagnoletti, Angelantonio. “Italiani in Spagna, spagnoli in Italia: movimenti di popolazione e influenze socio-culturali e politiche”. En *Spagna e Italia in Età moderna: storiografie a confronto*, editado por Francisco A. Chacón Gómez-Monedero, Maria Antonietta Visceglia, Giovanni Murgia y Gianfranco Tore, 17-35. Roma: Viella, 2009.

Stow, Kenneth R. *Catholic Thought and Papal Jewry Policy, 1555-1593*. Nueva York: Jewish Theological Seminary of America, 1977.

Strauss, Leo. *La persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*. Traducido por Amelia Aguado. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

Sutcliffe, Adam. *Judaism and Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Szpiech, Ryan. “Introduction”. En *Medieval Exegesis and Religious Difference. Commentary, Conflict, and Community in the Premodern Mediterranean*, editado por Ryan Szpiech, 1-26. Nueva York: Fordham University Press, 2015.

Tamani, Giuliano. “Le traduzioni ebraico-latine di Abraham De Balmes”. En *Biblische und judaistische Studien: Festschrift für Paolo Sachhi*, editado por Angelo Vivian, 613-635. Fráncfort del Meno/Berna: Peter Lang, 1990.

Toro, Alfonso. *La familia Carvajal. Vol. 2. Estudio histórico sobre los judíos [sic] y la Inquisición de la Nueva España en el siglo XVI, basado en documentos originales y en su mayor parte*

inéditos, que se conservan en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México. México: Patria, 1944.

Visscher, Eva de. *Reading the Rabbis: Christian Hebraism in the Works of Herbert of Bosham.* Leiden: Brill, 2014.

Weil, Gérard Emmanuel. *Élie Lévíta humaniste et massorète (1469-1549).* Leiden: Brill, 1963.

Yerushalmi, Yosef Hayim. *De la corte española al gueto italiano: marranismo y judaísmo en la España del XVII. El caso Isaac Cardoso.* Traducido por Marta Cerezales y Agustín Cerezales. Madrid: Turner, 1989.

———. *From Spanish Court to Italian Ghetto. Isaac Cardoso: A Study in Seventeenth-century Marranism and Jewish Apologetics.* Seattle/Londres: University of Washington Press, 1981.

Del *sphaeristerium* griego y el *harpasto* romano al *ulamaliztli* nahua

Emilie Carreón Blaine

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Jairzinho Panqueba Cifuentes

Posgrado en Estudios Mesoamericanos, UNAM

A lo largo del Renacimiento, en Europa, los deportes y los juegos originados en la Antigüedad y desarrollados durante la Edad Media se arraigaron en la vida cotidiana. Los juegos se difundieron y las técnicas fueron perfeccionadas y sistematizadas. Los deportes y los juegos del Occidente se codificaron y se logró un consenso sobre cómo practicarlos; y circularon hacia el Nuevo Mundo.⁵⁴³ No obstante, en el debate historiográfico sobre los juegos americanos, la mayoría de los estudios en torno al Renacimiento en América Latina dejan de lado el impacto del Renacimiento italiano y de sus juegos, singularmente el juego de pelota mesoamericano que se practicaba en México y Guatemala antes de la llegada de los europeos, nombrado *ulama*, *pok ta pok* o *chajchaay*.⁵⁴⁴

En esta contribución problematizamos el tema de los juegos de pelota. Exponemos la manera en que los preceptos visuales ligados a los juegos europeos determinan lo que en la actualidad se tiene del juego mesoamericano, en tanto no ha dejado de ser figurado a partir de una tradición occidental, que recoge muchas de las nociones tempranamente forjadas sobre él, vinculadas con los juegos en Europa del Renacimiento. Presentamos los resultados del análisis de un *corpus* de imágenes del juego de pelota mesoamericano concebidas entre finales del siglo xvi y mediados del xx para determinar que, al insertar el juego mesoamericano en un encadenamiento ininterrumpido de sus juegos, el Occidente revistió al jue-

go mesoamericano con convenciones e ideas propias de sus juegos de pelota, el *jeu de paume* y el *calcio*.

A mediados del siglo xvi, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, en su *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*,⁵⁴⁵ escribe “En Italia, quando en ella estuve, ví jugar un juego de pelota muy gruesa; tan grande como una botija de arroba á mayor; e llámanla balón o palón. Y en especial lo vi en Lombardía y en Nápoles muchas veces á gentiles hombres, y dábanle a aquella pelota o balón con el pié, y en la forma del juego paresce mucho al que es dicho de los indios, salvo que como acá hieren la pelota con el hombro o la rodilla o con la cadera”, y es pertinente preguntarnos: ¿Qué juego es el que presencié en Italia?, para de tal modo reflexionar en qué medida mucho de lo que dice y cómo representa el juego de pelota americano está íntimamente ligado con la cultura occidental y es propio de la historia de Europa del siglo xvi y sus juegos. Conjeturamos que el juego que Fernández de Oviedo presencié en Italia, y que mayormente compara con el juego de pelota que observé en la región de las islas Antillas, es el conocido en aquel país como *pallone*, o *calcio* —denominación que se ha adoptado hasta hoy—, y en Francia⁵⁴⁶ e Inglaterra como *soule*. Se juega con un “balón o palón”, lleno de viento que se golpea con el pie, en las plazas, por dos equipos.⁵⁴⁷ Si bien los datos que registra Fernández de Oviedo parecieran remitir al *calcio*, no podemos descartar que haya visto otros juegos. Menciona al de la *chueca*, también llamado *harpasto*, y al de la “pelota de viento menor”, aunque otros se practicaban en Italia de igual modo y en diferentes territorios de Europa. Por ejemplo, el *gioco de la palla*, es decir, el *jeu de paume*, en el cual se golpea la pelota con la palma de la mano y precisa de lugar espacioso, cerrado y techado con galerías para el público.⁵⁴⁸

El calcio y el jeu de paume

Los documentos que permiten conocer la vida europea mencionan con frecuencia al *calcio* y al *jeu de paume*.⁵⁴⁹ Subrayan la importancia de establecer un sitio para jugarlos, el equipo necesario, y que los miembros de las monarquías europeas gozaban de ellos: Piero di Médici jugaba *calcio*, en tanto que el duque Galleazo Maria Sforza hacía llevar jugadores de Milán.⁵⁵⁰ Se jugaron varios partidos de *calcio*, y uno que fue singular tuvo lugar en 1521 en el Vaticano, cuando el papa León X (1513-1521) lo presenció en el patio del Belvedere,⁵⁵¹ un gran espacio que cumplía con las exigencias del juego, si bien no se trataba de una instalación o edificio construido para tal efecto.

Asimismo, se jugaba al *jeu de paume* en el Vaticano. Los documentos reconocen el interés que el papa Julio II tenía en él; además de indicar que en el tiempo del papa Julio III (1550-1555) también se practicó,⁵⁵² coincidentes en el patio del Belvedere, donde años antes se había llevado a cabo un juego de *calcio*. En Ferrara y Milán se registran a su vez tempranas construcciones para practicar el *jeu de paume*: en el castillo de los D'Este hay dos salones, prueba del entusiasmo de los duques, y Lorenzo de Médici era gran aficionado. A Carlos VIII, rey de Francia, le gustaba verlo, y Francisco I era un ávido partícipe,⁵⁵³ en tanto el rey Enrique VIII de Inglaterra fue un gran jugador. En España, Felipe el Hermoso lo jugaba, al igual que los reyes Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1640). Respecto a Carlos IV, se registra que también lo practicaba. Las familias reales hispanas igualmente se mostraron interesadas, y un claro ejemplo está en una serie de documentos que remiten al Palacio de Olite en Navarra, España, los cuales detallan que tenía dos canchas, quizá para diferentes juegos, un “juego de raqueta” y un “corredor del juego de pelota”.⁵⁵⁴

Estas descripciones de juegos de pelota europeos parecerían no relacionarse de manera directa con el estudio del juego de pelota mesoamericano, cuando su propósito fundamental es poner de manifiesto que algunos de los factores que conforman el imagina-

rio europeo ligado al juego de pelota americano están tempranamente forjados sobre múltiples referencias vinculadas con los juegos, ejercicios y deportes de Europa.⁵⁵⁵

El batey y ulamaliztli

En los escritos de Fernández de Oviedo y Valdés (1552-1562), a la vez que en las noticias apuntadas por Bartolomé de las Casas (1552-1561), quien también presenció el juego en las islas antillanas,⁵⁵⁶ se registra que los españoles que pasaron de las islas a la Tierra Firme y observaron el juego denominado *batey* en las Antillas, más adelante lo vieron en la Nueva España, donde era llamado *ulamaliztli*, en lengua náhuatl, y lo compararon con los juegos europeos que conocían. Por ejemplo, Diego Durán (1570) escribe: “pues si ver a la pelota con las manos a los de nuestra nación nos da tanto contento y espanto [...] cuanto mas alabaremos a los que tanta con maña y destreza y gentileza la juegan con las asentaderas ó con las rodillas”.⁵⁵⁷ Las apreciaciones de Toribio de Benavente, Motolinía (1541),⁵⁵⁸ no resultan tan diferentes: “Ponían tanta y más diligencia que los nuestros en el juego de pelota”. Indica que había juegos “mayores y otros menores según era el pueblo”. Describe su “disposición y forma” y habla de la mucha gente que miraba cuando jugaban. Los registros reunidos por Bernardino de Sahagún (1529-1569) reiteran las observaciones antes expresadas; sus palabras describen el lugar del juego y la manera en que éste se desarrollaba. Se tenían individuos que jugaban, servidores que almacenaban las pelotas y atendían el equipo,⁵⁵⁹ y un terreno especial. Motolinía registra puntualmente que el lugar donde jugaban era llamado *tlachtli* y explica que su “disposición y forma era que hacía una calle de dos paredes gruesas y subiendo van saliendo las paredes afuera y ensanchando el juego de lo alto...”; que tenían “en el medio [...] estado y medio alto a la parte de dentro unas piedras poco menores que piedras de molino...”, a la vez que explica que las paredes “de los lados eran bien altas y anchas: de las

fronteras eran bajas: [y que] tenía sus escaleras para subir encima y de todas partes había mucha gente a mirar cuando jugaban”.

Otros documentos que aluden al juego de pelota son de tradición indígena, escritos por Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (1568-1648) y Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin (1579-1660). Este juego era experiencia común entre los gobernantes de la región central de Mesoamérica antes de la llegada de los españoles.⁵⁶⁰ Los documentos indican que Teciuhtzin jugó en el *tlachtli*,⁵⁶¹ y mencionan el partido entre Moctezuma II (1503-1520) y Nezahualpilli, señor de Tenochtitlan y de Tlatelolco, respectivamente.⁵⁶² También recogen noticias del partido entre Xihuitlémoc, señor de Xochimilco, quien era un gran jugador, y Axayácatl, el señor mexica,⁵⁶³ y remiten a aquella ocasión en la que los hombres de Moquihuíx “hallaron Axayácatl, con sus grandes y señores jugando a la pelota, descuidado, al parecer, de ningún mal suceso”,⁵⁶⁴ y asimismo informan del tiempo en que los hombres de Maxtla encuentran al rey Netzahualcóyotl “jugando a la pelota”.⁵⁶⁵

En todo sentido es evidente que los gobernantes nahuas se esforzaban por mantener el juego. Demuestran la disposición de éste y la multiplicidad de usos. Igualmente es manifiesto que las circunstancias, lugares y tiempos en que los gobernantes nahuas y europeos jugaban y veían jugar a la pelota no parecen ser tan disímiles, y las coincidencias originaron que los cronistas del Viejo Continente se encontraran obligados a describir lo que veían, y a referirse a lo que conocían. Los juegos eran relevantes tanto para europeos como para americanos, lo cual, más allá de entenderse como una aparente universalidad de los juegos de pelota, nos lleva a determinar la singularidad de cada uno.

La técnica del juego

Todos los que mencionan el juego de pelota americano describen la destreza de los participantes y la forma distintiva en la cual golpean la pelota hecha de un material singular: hule sólido y que

pesa alrededor de tres kilogramos. La técnica del juego, la variación en su ejecución y el diestro movimiento del cuerpo de los jugadores de *ulama* ha de haber sido cosa nunca vista en la práctica de los juegos de pelota europeos debido a que cada juego prescribe las acciones del cuerpo. En el americano, la técnica para contactar la pelota es principalmente “con el cuadril é media nalga”, como registra Motolinía,⁵⁶⁶ en una secuencia de movimientos: golpear la pelota mientras los pies permanecen en el suelo, golpearla en un salto o al nivel de la tierra con el cuerpo en el piso.⁵⁶⁷

La práctica continua del juego de pelota y el acondicionamiento físico eran necesarios para llevarlo a cabo. En la secuencia de movimientos que se repetían de manera fluida, los jugadores con el peso sobre la pierna y con la rodilla doblada daban la espalda a la pelota o saltaban en el aire para golpearla con la cadera. Si bien en los códices prehispánicos y coloniales se representa a los hombres en posturas estáticas, hay muchas variantes al interior de la cancha de pelota, representada en planta de I latina. En la pintura mural de Tepantitla, Teotihuacán (fig. 1), y en la lámina 10 del *Códice Bodley* (fig. 2),⁵⁶⁸ los jugadores aparecen con la cadera avanzada, y en las pinturas que nos muestran el momento del contacto, por ejemplo en el *Códice Mendocino* (fig. 3), en el *Atlas* de Diego Durán y en el *Códice Florentino*, dan la espalda a la pelota para golpearla “con las asentaderas”⁵⁶⁹ (fig. 4).

Debido a que en los juegos europeos predomina el gesto de patear o golpear la pelota con la palma de la mano, y en el juego americano la pelota se rebota principalmente “con el cuadril é media nalga”, las narraciones del juego mesoamericano subrayan la peculiar manera de rebotar la pelota a la vez que la vestimenta característica, y, para describirlo, los cronistas deben buscar referencias en otras prácticas y ejercicios. Pedro Mártir de Anglería apunta que Juan de Ribera, el secretario enviado por Cortés en 1522 con el encargo de entregarle al rey la tercera *Carta de Relación* del conquistador le indicó que “lo más importante entre ellos y en nues-

tras islas es el juego de pelota”, al tiempo que relata cómo era: “le dan a la pelota [...] volviendo la espalda mientras el contrario saca, pues se juegan desnudos como luchadores”.⁵⁷⁰ La observación resulta ser a todas vistas una referencia clara a las prácticas físicas y juegos que se ejercían en Europa en las que los cuerpos de los jugadores estaban desnudos, en contacto frontal. Al conocer el juego de pelota americano, el europeo apreció más bien una serie de gestos y movimientos que, si explotados hasta el límite de su sentido y configuración, se constituyen en el físico de los luchadores, en la medida en la que se percibe el gesto del cuerpo del jugador de *ulama* como semejante a aquel de un luchador al lanzarse y desplazarse por el suelo.⁵⁷¹ Como ejemplo el *kylix* (490-480 a.C.) con la imagen del entrenador contemplando a luchadores, que se conserva en el University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.

Las observaciones de Anglería se ven complementadas por las palabras de Andrés Navagero, embajador de la República de Venecia ante el emperador Carlos V, quien observó a los jugadores de pelota que acompañaron a un fraile en Sevilla entre 1524 y 1526;

iban vestidos a su usanza, medio desnudos, y sólo con una especie de juboncillo o enagüetas [...] [al jugar] un juego de pelota que hacían a estilo de su tierra: la pelota [...] que botaba mucho, tamaño como un melocotón o mayor, y no la rebatían con las manos ni con los pies, sino con los costados, lo que hacían con tal destreza que causaba maravilla verlo; a veces se tendían casi en tierra para rebatir la pelota, y todo lo hacían con gran presteza.⁵⁷²

En 1529, el *ulamaliztli* se jugó en Barcelona, en esta ocasión ante la corte de Carlos V, en presencia de cardenales y del papa Clemente VII, cuando Hernán Cortés, pese a no mencionarlo en sus

escritos, al viajar de México-Tenochtitlan a España llevó consigo “ocho volteadores del palo, [y] doce jugadores de pelota”,⁵⁷³ que eran indios tlaxcaltecas,⁵⁷⁴ para que realizaran una demostración del juego.

Christoph Weiditz,⁵⁷⁵ quien tuvo la oportunidad de acompañar a la corte de Carlos V, registró el acontecimiento: “De esta manera juegan los indios con la pelota inflada, con el trasero, sin tocarla con las manos, en la tierra; tienen también un cuero duro sobre el trasero, para que reciba el golpe de la pelota, también usan un guante de cuero así”,⁵⁷⁶ a la vez que concibe la imagen europea más antigua, el primer retrato europeo que se conoce de indios practicando el juego de pelota americano⁵⁷⁷ (fig. 5). Al plasmar el juego, el artista alemán enfrentó gestos que no formaban parte de su sistema de representación ligado a los modelos de comportamiento de los juegos europeos. Ante una manera distintiva de golpear la pelota, sumada a un atuendo característico del juego, y, como testigo ocular, capturó un momento de éste: cuando los jugadores, de cuerpo bajo y robusto, con los músculos tensos, se detienen en un movimiento en el cual giran el dorso con las rodillas flexionadas y los brazos extendidos para colocar la mano en el suelo y dejarse caer para golpear la pelota con la cadera. Es una imagen sin contraparte en la literatura y el arte del Renacimiento.⁵⁷⁸

Weiditz elaboró la imagen europea más antigua que se conoce de indios practicando el juego de pelota, misma que se reproduciría ampliamente a lo largo de los siglos XVI y XVII, por ejemplo en el *Libro de trajes*, obra reunida en Núremberg por Sigmund Hagensheimer, conocido como Heldt, y en los *Grandes viajes*, de Theodore de Bry, de 1597, donde se reproduce en dos circunstancias. Primero, al registrar las noticias del reino de Perú, formuladas en *La historia del Nuevo Mundo*, de Jerónimo Benzoni, publicada en 1565,⁵⁷⁹ De Bry realizó un grabado donde representa a la ciudad de Cuzco, en un llano con altas montañas nevadas al fondo, y en primer plano se encuentran escenas de sacrificios, ídolos y ani-

males fantásticos, los “volteadores del palo” y los jugadores, fuera de todo contexto arquitectónico, que impulsan una pelota, aunque no se tiene noticia de que se jugara con ella en la región que conquistó Pizarro (fig. 6). Segundo, al consignar las noticias formuladas por Benzoni en el libro II de su obra,⁵⁸⁰ bajo el encabezado “De cómo hacen los salvajes de la región de Nicaragua para bailar y cómo brincan”, De Bry retomó a los jugadores de pelota de Weiditz (fig. 7). ¿En qué medida los jugadores de pelota trazados por el segundo parecen danzantes? Responder a la pregunta nos remite a una traslación del juego de pelota a la lucha y, enseguida a la danza, en tanto se puede explicar por la similitud entre los gestos y el movimiento que caracteriza a cada una de las actividades.

Sin embargo, en el juego de pelota americano el cuerpo en movimiento lleva a cabo acciones y gestos distantes y diferentes de aquellos propios del europeo, y aunque ante su mirada estas gestualidades se deslizan y transitan fácilmente, las imágenes son muestra de la sucesión entre figuraciones y reconfiguraciones del juego de pelota americano, tanto en las primeras descripciones escritas como en las más tempranas imágenes establecidas de él a lo largo del siglo xvi.

En conjunto, constituyen la visualización de hechos que son parte de las observaciones e interpretaciones de los europeos que vieron jugar *ulamaliztli* en Sevilla entre 1524 y 1526 y después en Barcelona en 1529 a los jugadores llevados a España por frailes y conquistadores. ¿Dónde jugaron a la pelota? ¿La rebotaron contra algún muro o jugaron entre sí de manera más directa?, las preguntas vienen a colación en la medida en que el lugar arquitectónico del juego, o sea la cancha —*tlachtli* en lengua nahua—, era parte integral de la actividad.

El ulamaliztli en el trinquete

Los cronistas ya citados, Motolinía y Sahagún,⁵⁸¹ así como Francisco Hernández, en su *Historia Natural*,⁵⁸² y Diego Muñoz Ca-

margo (1560) registraron que el juego de pelota era un esparcimiento, y parecieron identificarlo como una especie de divertimento disfrutado sobre todo por la nobleza indígena, la cual construía los lugares de juego y auspiciaba su práctica. Un evidente ejemplo se rastrea en los comentarios del cronista tlaxcalteca, quien menciona ese juego que encuentra “extrañísimo”, y que se practica en Tlaxcala “con pelotas del tamaño de las de viento en España”. Apunta que allí “tenían juegos de pelota dedicados a la República para estos pasatiempos: [y que, en seguimiento de lo que parecería un ideal pedagógico de la nobleza] jugaban para tener ejercicio los hijos de los señores”, a la vez que recalca: “eran juegos de la República muy solemnizados; no lo jugaban sino señores y no gente plebeya”.⁵⁸³

Las apreciaciones de esta naturaleza, que bien deberían buscar su origen en la nobleza europea y en el desarrollo de una concepción para alcanzar el modelo de caballero,⁵⁸⁴ se vieron exaltadas en los textos de los cronistas que retomaron los escritos de Motolinía. Francisco López de Gómara (1552) coincide con tales apreciaciones y repite lo que el religioso escribió del juego americano, en tanto agrega comentarios e información que subrayan la necesidad de referirse al juego europeo para entender el americano. Mientras anexa propuestas y nomenclaturas, escribe que el juego de pelota siempre pertenecía a un noble o señor y llama al lugar donde se juega a la pelota, es decir al *tlachtli*, “trinquete”, término que el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias Orozco,⁵⁸⁵ primer diccionario de la lengua española (1611), permite concebir como el espacio donde se juega. El trinquete es: “El juego de pelota cubierto, quales son los de los corredores; dixose assi, quasi trinquete, por los tres ángulos que tiene cerrados, dos en el dentro y uno en el fuera”. La correspondencia entre un trinquete y un *tlachtli* repercute en la manera en que se representa la cancha de juego y en la forma en que se supone éste se realizaba, a la vez que incide en afirmar que, en un tiempo anterior a la Conquista, fue ejercicio propio de un grupo: la nobleza. Esto no quiere decir

que los gobernantes no lo practicaran o no se interesaran en él. Como se enumeró, Xihuítlemoc, Axayácatl y Netzahualcóyotl jugaban, además, el partido entre Nezahualpilli y Moctezuma II merece volverse a mencionar, debido a que López de Gómara afirma que el mismo Moctezuma les dio a conocer el juego de pelota a los conquistadores a su llegada a Tenochtitlan y registra que “se mostraba holgarse mucho en verlo jugar, y ni más ni menos de mirarlos á ellos jugar á los naipes y dados”.⁵⁸⁶

Aunque ni Hernán Cortés ni sus hombres relatan haberlo visto, el juego de pelota se concentra en el monarca mexica, en tanto que López de Gómara mezcla los datos que Motolinía apuntó del juego con aquellos que, a su decir, le proporcionó el conquistador, de quien fue capellán, para presentar el *ulamaliztli* como una actividad cotidiana de Moctezuma, el rey de Tenochtitlan, que conlleva “trinquetes” en los “palacios” para el esparcimiento de la “nobleza”, mientras se entonan “romances y canciones”, factores que repercuten en la forma en que se describe y representa el juego de pelota en años sucesivos. Por ejemplo, las historias escritas en el siglo xvii por Juan de Torquemada (1612) y Agustín de Vetancourt (1698) toman las noticias de Motolinía con variantes y renuevan la anécdota de Moctezuma llevando a los españoles a verlo. Ello logra fundir a la nobleza indígena, en tanto que la época precolombina se vuelve análoga a la Antigüedad clásica, principalmente en los escritos de Torquemada, donde se hallan múltiples comparaciones entre la historia de los habitantes del centro de México y aquella de los griegos y romanos.⁵⁸⁷

En dos grabados (figs. 8 y 9) que integran la traducción al holandés de un fragmento de texto tomado de la *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano que llaman Indias Occidentales*, de Antonio de Herrera y Tordesillas (1549-1625/6),⁵⁸⁸ y que es parte de una colección de relatos de viaje editada en 1707 por Pieter van der Aa, editor y geógrafo holandés,⁵⁸⁹ al parecer se desarrolla dicho entendimiento. Herrera re-

pite que Moctezuma llevó a los castellanos al juego de pelota y que: “Deleitabase mucho el rei, de ver el juego de la pelota”. Los grabados recogen ideas que acentúan los ejercicios del cortesano ideal; son ejemplo de las reconstrucciones formuladas en torno a la práctica del juego. La organización y composición de los grabados refuerza las nociones de la nobleza, el trinquete, recreo y esparcimiento de los nobles y Moctezuma en el trinquete. En el primer grabado (fig. 8) vemos al rey recrearse mientras contempla las diversiones de su corte: representado en primer plano, el juego de pelota, identificable a partir de los jugadores a quienes se les reconoce debido a las pelotas a su lado, tendidos en el suelo con las piernas al aire, en una compleja contorsión corporal. La figuración de los cuerpos resulta ser una interesante muestra producida a partir de la creación de las fórmulas visuales que se originan de descripciones escritas en tanto buscan su solución en retóricas corporales del Renacimiento, regidas por trazos y modelos arcaizantes del arte clásico, en el ingenio de representar algo desconocido a través de los gestos de un juego conocido, acaso saltar al burro.⁵⁹⁰

En su figuración, se detecta un interés por la anatomía del cuerpo, al intentar trazar con contornos corporales y escorzos las complejas posturas que toma el jugador de *ulamaliztli* al girar la espalda hacia la pelota e intentar golpearla con la nalga o el cuadril.

Herrera también describe el lugar donde se desarrollaba el juego, pero el grabado de Pieter van der Aa (fig. 9) exhibe una visión más completa, aunque todavía muy inexacta del juego, en el sentido que se figura a los jugadores de pelota en el *tlachtli*.⁵⁹¹ La imagen revela y confirma la voluntad del artista por adherirse a un repertorio visual propio y presenta así el influjo de las imposiciones ligadas a los movimientos del cuerpo característicos de los juegos de Europa. El cuerpo de los jugadores se estiliza al aplicarle posturas clásicas, y al trazarlo al interior de los parámetros reconocibles propios de la nobleza: Moctezuma en sus recreos y pasatiempos en el trinquete. Posiblemente preexistentes en el repertorio plástico de la Antigüedad clásica de Van der Aa y sus colaboradores, cabe pen-

sar que fueron modelos retomados y seleccionados para dotar al gobernante de las virtudes clásicas. Algunos jugadores vestidos en mantos al hombro y tocados de plumas corren, y otros vestidos en paños a la cintura están en diferentes posiciones que acentúan el dorso del cuerpo que golpea una pelota, ejemplo de la manera en la cual la técnica del juego de pelota americano, simbolizado en ambos grabados, está forjada a partir de un repertorio de movimientos y posturas que le son ajenos, en un intento que logra una idealización del indio americano.

Al representar el *tlachtli*, Van der Aa lo proyectó como una larga entrecalle revestida y lisa, que corre en paralelo a modo de galería techada, trazada en el eje longitudinal, al seguir los parámetros establecidos en Europa para delinear el trinquete.⁵⁹² El muro exterior sirve para recibir la pelota. Uno de los aros está en el suelo al interior de la larga sala, sin duda porque en el texto de Francisco Cervantes de Salazar⁵⁹³ (1554), que a su vez retomó a Herrera, se omitió incluir algunos datos relevantes que originalmente apuntó Motolinía, en este caso, el hecho de que los aros del juego están sujetos a lo alto de las paredes.

El eco universal del juego prehispánico

Para detectar los cambios graduales en la figuración del juego de pelota es pertinente mencionar a otros autores que escribieron a finales del siglo XVIII. Combinan noticias ya conocidas con el propósito de resaltar distintos aspectos del juego. Algunos de ellos remarcan su interés, al igual que las asociaciones que se establecen entre la nobleza indígena y la Antigüedad grecorromana con los juegos de pelota. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia⁵⁹⁴ (1780), por ejemplo, asienta que el juego era “una de las diversiones más frecuentes de los reyes y más señores principales”. No obstante, no es una cuestión que impere en textos sucesivos, aunque se vuelve a asomar años más tarde. En su obra, Francisco Javier Clavijero (1768)⁵⁹⁵ deja de lado el vínculo entre el juego de pelota

y su uso por la nobleza indígena, mientras que manifiesta su admiración por el juego que “dura hasta hoy [...] entre los sinaloas, los ópatas, los tarahumaras y otras naciones del norte”. Tal entusiasmo se ve compartido por Rafael Landívar (1781), quien agrega que éste se practica entre los “nayaritas y otros pueblos septentrionales”,⁵⁹⁶ no obstante los autores que les siguieron casi no hacen referencia a esta actividad.

Las menciones y opiniones sobre el juego de pelota fueron escasas al final del siglo xix,⁵⁹⁷ para reaparecer en la *Historia antigua y de la conquista*, de Alfredo Chavero (1841-1906),⁵⁹⁸ y ser visualizado como una extensión e idealización de los juegos de los antiguos mexicanos por cuanto se traduce a un lenguaje clásico para confirmar ideas tempranamente preconcebidas, que son remitidas al mundo en expansión en vísperas del siglo xx. Publicada en *México a través de los siglos* en 1884,⁵⁹⁹ Chavero, al retomar datos puntuales de Diego Durán, y cotejar noticias de John Lloyd Stephens⁶⁰⁰ y de Desiré Charnay,⁶⁰¹ se refiere al juego en los términos ya conocidos. Si bien anota que en su juventud se practicaba en los estados de Sinaloa y Sonora, “siendo unas de las diversiones populares más favoritas”, agrega: “es muy extraño este juego, así como algunos otros usos y aun palabras de origen mexicano, se conservan en puntos tan distantes, á la vez que han desaparecido enteramente de su principal asiento”.⁶⁰² Este conocimiento y actualidad por parte de Chavero con respecto al juego de pelota contrasta con la observación en su *Historia antigua y de la conquista*: “los jóvenes [...] venían aquí a luchar y mostrar su vigor, su destreza y agilidad”, y se homologa con un dibujo de José María Ibarrarán y Ponce (1883), un alumno de la Antigua Academia de San Carlos⁶⁰³ (fig. 10), a partir del cual ilustra cómo suponía se desenvolvía el juego en la ciudad maya. Una figuración sobre un tema precolombino elaborado en un estilo de arte académico decimonónico que, en cierta

medida, es reminiscente de Moctezuma en el trinquete, ya evidente en el *corpus* de imágenes de Pieter van der Aa.

En la obra de Ibarrarán titulada *El juego de pelota entre los antiguos mexicanos*, la cancha se proyectó como una larga calle trazada en su eje longitudinal, entre dos alargados edificios almenados y decorados, una apreciación evidentemente sujeta a la forma de representar el lugar donde practicar un juego de pelota europeo que acentúa los remates longitudinales, debido a que el juego americano tiene dos direcciones: una hacia los muros del eje longitudinal y otra lateral, hacia los aros insertos en los muros de los lados. También describe a los hombres en posturas clásicas que se ejercitan en campo de juego. Uno, vestido con un manto al hombro, lleva un amplio tocado, a la vez que los demás jugadores portan pequeños tocados de plumas y paños a la cintura; cargan una pelota pero no juegan con ella, y parecen estar conversando.

Cuatro años más tarde el dibujo de Ibarrarán participó en una exposición llevada a cabo en el Hotel Jardín de la Ciudad de México, y es mencionado en “El Eco Universal. Diario de la Tarde del 1 julio 1888”,⁶⁰⁴ por lo que parecería que la temática del juego de pelota disfrutó de cierta popularidad. Se había representado en los bocetos de los alumnos de la Academia de San Carlos algunos años antes. Por ejemplo, Gonzalo Carrasco (1859-1936) trabajó un cartón, una composición historiada de gran formato en la que culminan tendencias nacionalistas con temas de historia nacional que busca detalles auténticos y fiables de la etnografía, la arqueología y de las fuentes escritas,⁶⁰⁵ con el título “El juego de pelota entre los antiguos mexicanos”, que formó parte de la XXI exposición de la Escuela que tuvo lugar en 1886.⁶⁰⁶ Se desconoce cómo es el dibujo, aunque cabe imaginar que se trató de una composición y temática semejante a la que realizaron Juan Ortega (1881-1886)⁶⁰⁷ y Felipe Ocádiz (1881)⁶⁰⁸ —compañeros de Ibarrarán en la Academia—, en sus respectivos dibujos del juego de pelota. Ambos artistas, así como Ibarrarán y Carrasco, quizá en un curso bajo tutela

de un maestro, en búsqueda de temáticas mexicanas, echaron mano de algún texto histórico o fuente literaria para concebirlos; cabe pensar en los testimonios de quienes tempranamente fueron testigos del juego, o en aquellos cronistas que repitieron sus reportes, además de un repertorio visual a todas luces ligado a los juegos de Europa.

En la imagen de Felipe Ocadiz (fig. 11) los jugadores, en el interior de una cancha de altos muros con el aro a través del cual ha de pasar la pelota en juego, se arrojan al suelo para golpearla, mientras otros jugadores y el público, desde lo alto de los muros, los miran.

La fuente literaria es de algún religioso; Durán, por ejemplo, escribe que todas las paredes a la redonda se llenaban de gente cuando había juego general entre los señores. En cuanto a la concepción de Juan Ortega (fig. 12), representa el final del juego: el ganador eleva los brazos en un gesto triunfal, mientras los otros jugadores y quienes lo rodean le extienden prendas y objetos. Suceso que pareciera remitir a otro pasaje del texto de Durán, quien escribe que al que metía la pelota por aquel agujero de la piedra le honraban y le daban plumas, mantas y bragueros, o a lo que afirma Motolinía: cuando acertaba alguno a meter la pelota, “demás de ganar el juego, todos los que estaban de aquella banda y en la mitad del juego le habían de dar las mantas”.

Estas representaciones fueron creadas en un ambiente de pintura académica en una etapa que se caracterizó por recrear momentos de las antiguas culturas indígenas, ya sea en pequeño formato: *Papatzin se introduce en el palacio de Tecpalcatzin* (1889), de Isidro Martínez; o más grande: *El descubrimiento del pulque* (1869), de José Obregón; *Moctezuma II visita en Chapultepec los retratos de sus antecesores* (1895), de Daniel del Valle; *Moctezuma en el templo recibe el nombramiento de monarca* (1898); y *Moctezuma recibe a los mensajeros* (1893), de Adrián Unzueta. Su temática, el antiguo México indígena y su juego de pelota, conforma otro ejemplo de pintura histórica que pertenece a la búsqueda nacionalista que caracteriza la conformación y fabricación de la nación;⁶⁰⁹ retoma datos

de fuentes históricas para representar a los jugadores y a la cancha, aunque, para concretarla, Ibarrarán, Ortega y Ocadiz siguieron los modelos visuales antiguos al apropiarse de un repertorio de representación europeo por completo ajeno a la realidad prehispánica. Pocos años después se publican en *Indumentaria antigua. Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*⁶¹⁰ los bocetos hechos por los alumnos de la Academia. Antonio Peñafiel (1830-1922) contrapone las creaciones de Ortega y Ocadiz con aquella que Durán determinó del juego, en tanto agrega múltiples referencias conocidas tomadas de Torquemada. Siguiendo a Clavijero, remite al juego entre los sinaloas, ópatas, tarahumaras y naciones del noroeste de la república.

Un último ejemplo, anónimo, se suma a esta serie de imágenes que, en conjunto, merecen atención debido a que, a partir de ella, es posible indagar acerca del juego de pelota americano en el mundo contemporáneo y conocer mejor la dinámica que define la apropiación de un pasado prehispánico al inicio del siglo xx. En el tomo V de la obra de Genaro García, *Documentos históricos mexicanos*,⁶¹¹ dedicado a Leona Vicario y a otras insurgentes mexicanas, se representa “el ritual del juego de pelota”. La imagen no tiene firma, y es evidente la tradición académica que se suma a las otras escenas que “están en perfecta consonancia con lo que la Academia produjo y alentó como temas entre los alumnos en la segunda mitad del siglo xix”.⁶¹² Cuatro jugadores, que portan un tocado y equipo de juego, golpean la pelota mientras una persona sentada, con una canasta a los pies, los contempla. Los ornamentos de la cancha de muros almenados son grecas y formas serpentinadas, elementos prehispánicos que rescatan el juego antiguo y elementos toltecos, y enmarcan el vigor y gestualidad del jugador (fig. 13). La selección de la temática y la relación con las insurgentes mexicanas resulta interesante. Son muestra de la transmisión de modelos visuales que enuncian el vínculo creado entre las culturas clásicas de la Antigüedad y la cultura indígena, que en todo caso reiteran una

y otra vez la temprana percepción del juego de pelota, pues a la nobleza indiana se le exhibe en actitud de ejercicio y pasatiempo.

Como explicamos en un texto anterior,⁶¹³ establecer cómo se infundió la imagen del juego de pelota americano con ideas y propuestas propias del europeo, y saber cómo los preceptos ligados a este último desbordaron y determinaron lo que en la actualidad tenemos del americano es importante, debido a que el *ulamaliztli*, en cierta medida, no ha dejado de ser figurado como parte de una tradición que pareciera continua y que inició desde la Antigüedad grecorromana, o aun antes, a manera de luchadores que pasan por los movimientos que no esperamos observar en jugadores de pelota. Imágenes que inducen y repiten muchas de las nociones del juego de pelota formuladas en el siglo xvi, y que se han impregnado con el correr del tiempo hasta presentarse en la iconografía contemporánea de éste.

Para establecer a qué grado las concepciones, ideas y prácticas referentes a los juegos de pelota del continente europeo determinaron la forma en la cual se representa el *ulamaliztli*, en la primera parte de este texto se expusieron los resultados del estudio comparativo de una serie de imágenes del juego de pelota elaboradas entre finales del siglo xvi y mediados del xx. Algunas anteriores al siglo xx fueron concebidas en Europa, y otras, más tardías, en América, y en su construcción es evidente que siguen las convenciones manifiestas de las categorías europeas ligadas al juego; de este modo, podemos registrar la permanencia de las convenciones hacia los juegos europeos que se han conjugado para configurar la imagen del juego americano.

Se considera a las imágenes como una importante fuente de estudio, aunque estén recubiertas con los términos y categorías europeos asociados con sus juegos, su nobleza, el ejercicio y la recreación, las apuestas y la prohibición, etcétera. El juego fue forzado a acomodarse entonces dentro de la concepción del juego europeo y sus correspondientes instituciones en el momento en el que fue sujeto a términos y conceptos que le resultaban ajenos. Ello abrió —

como en otros temas nos lo demuestran la historia y la historiografía— el camino a la riqueza de la configuración de los grabados, dibujos y pinturas por diversos artistas, quienes, a la vez, retomaron fuentes históricas escritas por europeos y buscaron modelos antiguos para llegar a concebir y representar aproximaciones ajenas a otra realidad. Envolvieron el juego americano con evocaciones ajustadas a la cultura europea y a sus herencias, la occidental en lo general, dando por resultado la manipulación de la realidad americana para formular una imagen que insertó al *ulamaliztli* en los juegos de la Antigüedad clásica del Occidente.

Detectar lo anterior requirió establecer un diálogo enfocado en temas análogos, vinculados con la imagen del juego de pelota en la tradición americana y en la europea, y el estudio de la imagen: *Bildwissenschaft* y los ensayos de Aby Warburg ofrecen una propuesta muy acertada para comenzar a investigar las imágenes que en Europa se generaron del juego americano.⁶¹⁴ Estudiar las imágenes y los textos que describen el juego de pelota precisó realizar un ejercicio visual que permitiera contrastar la manera en la que los europeos concibieron sus juegos de pelota con la que configuraron al representar el juego de los hombres americanos. Este proceso requirió determinar los modelos europeos de los juegos e implicó tener en cuenta la circulación de estas imágenes. Si su estudio pone de manifiesto el intercambio que se lleva a cabo en el interior de un fenómeno de larga duración, que se encuentra firmemente ligado a generalidades relacionadas con los juegos de pelota europeos, forjadas en el imaginario que el Occidente renacentista concibió para sus juegos a partir de la tradición grecorromana, el vínculo se crea a partir de la noción de la nobleza y los ejercicios correspondientes a la educación física del cortesano ideal. Entender entonces las tempranas representaciones del juego de pelota americano exhibidas por los europeos, sus figuraciones y reconfiguraciones, exige considerar el contexto en el cual se formularon, además de cómo se reprodujeron y transitaron.

La perpetuación del juego antiguo: del ulamalitzli al ulama

Los jugadores de pelota mesoamericanos plasmados en los grabados, pinturas, cartones y dibujos, que recogen formulaciones ligadas a los juegos europeos, son un retrato de los reyes y señores de Tenochtitlan, indígenas nobles que fungían como reminiscencia de un pasado prehispánico remoto. Sería este indio el cual se incorporaría al discurso nacionalista y al que se representaría jugando a la pelota en el trinquete, en tanto que al indígena contemporáneo, que aún jugaba a la pelota, no se le mostraba así.⁶¹⁵

Los informes acerca de la práctica del juego en el noroeste de México de Clavijero (1780), de Landívar y de Chavero (1850), o de Peñafiel (1903), que ya hemos señalado, se suman a los tempranos registros de testigos oculares y reportes.⁶¹⁶ Por ejemplo, *Noticias varias de Nueva Galicia, Intendencia de Guadalajara* (1878),⁶¹⁷ menciona el juego de nalgas, a la vez que el capitán Stayton, un oficial naval estadounidense reporta que en 1911 estuvo en un juego de pelota para el cual usaban la cadera.⁶¹⁸ Pasaron varios años antes de tener otra noticia, y en el transcurso de la década de 1930 el señor Robinson de Huasteca Oil Company presencia el juego al norte de Culiacán, arriba del Río Sinaloa.⁶¹⁹

Si bien la antropóloga Isabel Kelly realizó trabajo de campo en el estado de Nayarit en 1939 y llevó a cabo uno de los reportes pioneros del juego de pelota, que identificó como una “supervivencia moderna periférica de una forma arcaica o versión simplificada del juego”,⁶²⁰ Ted Leyenaar ha sido llamado el redescubridor del *ulamalitzli*.⁶²¹ Entre 1969 y 1976 viajó en varias ocasiones, primero en su búsqueda y después a conocer las características de su preservación y expansión bajo el nombre de *ulama*. En su reporte publicado en 1978 apunta: “Sólo después que movimos nuestras caderas e hicimos el movimiento del brazo imitando el golpear la pelota vino la liberación”, y su enunciado es relevante para la propuesta de este artículo: el juego de pelota americano exhibe una manera distintiva en la que es golpeada la pelota y el diestro movi-

miento del cuerpo de los jugadores ha de haber sido cosa nunca vista en la ejecución de los juegos de pelota europeos debido a que, como ya comentamos, cada juego prescribe las acciones del cuerpo, y requiere de un lugar determinado para jugar.

Isabel Kelly y, más tarde, Ted Leyenaar remarcan las razones por las que el juego mesoamericano sobrevivió sin cancha formal, si bien no lo contemplaron en una larga cancha de mampostería en forma de I con altos muros y dos anillos. Como ellos, algunos religiosos del siglo xvi lo presenciaron pero no observaron la cancha. Durán escribe que los ancianos lamentaban la pérdida,⁶²² y Motolinía⁶²³ reconoce que las canchas habían sido destruidas en la Conquista. Asimismo, en el transcurso de la evangelización, los religiosos habían prohibido el juego de pelota porque estaban convencidos de que estaba ligado con pactos con el demonio,⁶²⁴ en tanto que, al decir de otros, fue por el riesgo que corrían los jugadores,⁶²⁵ pues algunos resultaban muertos. No se puede saber si el peligro era espiritual o físico, pero es justo pensar que los religiosos temían por el alma de los jugadores, mientras que los perdedores blasfemaban frecuentemente a lo largo del juego.⁶²⁶

No obstante, se continuó practicando y los españoles lo toleraron; inclusive algunos de ellos aparentemente lo aprendieron.⁶²⁷ El juego se prohibió por diferentes razones en distintos momentos. Primero, debido a que preservaba la antigua religión y su práctica era considerada como una forma de resistencia al proceso de evangelización, pero con el paso del tiempo la suspensión del juego de pelota con la cadera quizá obedeció a la prohibición generalizada de todos los juegos en la Nueva España tal como fue ejecutada el 21 de junio de 1527.⁶²⁸ Los juegos de bola prohibidos y los que se fomentaron son varios en la región —y es un tema que amerita un estudio aparte—, en tanto que, desde el siglo xvi, los juegos europeos tomaron preeminencia y varios espacios de juego se construyeron desde muy temprano.

En 1595 el virrey Luis II de Velasco aprobó la realización de un juego de pelota en un terreno del Palacio de México, uno de los primeros espacios de juego de pelota europeo implantado en la ciudad.⁶²⁹ Con el construido en 1756 que se encontraba en el convento de San Camilo, y otro que hubo en la Alameda, en la esquina noreste de las actuales calles de Revillagigedo e Independencia, se acentúa la importancia de juegos nuevos.⁶³⁰

En su recorrido por Sinaloa en la década de 1960, Leyenaar observó que el beisbol era uno de los juegos de pelota que tomaron el lugar del *ulamalitzli*, el cual —como los que menciona Fernández de Oviedo, el *calcio* y el *jeu de paume*, y “los juegos españoles del siglo xvi” que señala Cervantes de Salazar: el juego de pelota en la mano, el salto, el juego de pelota en un arco y petanca o birlos— resulta trascendente.⁶³¹ La información sobre la presencia de estos y otros lugares destinados para los juegos de los europeos en varias regiones de México, a lo largo de quinientos años desde su llegada, y la determinación de sitios específicos para la práctica del juego de pelota demuestra la relevancia de los juegos entre la población. ¿Acaso la población indígena también asistía a estos juegos? La pregunta puede parecer trivial, pero se vuelve cardinal al establecer cómo las creencias y valores, imágenes y representaciones de los juegos de pelota propios del Occidente se incorporaron al juego de pelota americano.

Jugar con sombrero o tocado

Las fotografías que tomaron Leyenaar y Kelly de los jugadores cuando llevaron a cabo su registro de la supervivencia del *ulama* articulan diferentes momentos en la construcción de la imagen del jugador de pelota y el juego mesoamericano. En el transcurso de su trabajo, Kelly fotografió a los jugadores: están vestidos con pantalón y camisa de manta, y sombrero. Leyenaar, respecto a las imágenes que capturó, escribe que, cuando vio a los participantes Gregorio y Manuel prepararse para jugar y aparecer en su atuendo de *ulama*, se “emocionó [al] ver cuán poco difería éste excepto [por]

el sombrero de los jugadores dibujados por Weiditz en 1529”.⁶³² Son fotografías tomadas entre 1930 y 1965 que contrastan con otras formulaciones del periodo que representan el juego de pelota.⁶³³

La obra de Alberto Carmona, *Juego maya*, de 1946,⁶³⁴ óleo sobre tela, refleja un México indígena imaginario, mitológico e idealizado que se combina con la sensualidad. Caracterizado a partir de un corte romántico y académico, el juego de pelota entre jugadores que visten elaborados trajes se lleva a cabo en un lugar sublimado que combina elementos arquitectónicos mayas, Chichén Itzá específicamente (fig. 14). Tanto Carmona como Ibararán y otros artistas que realizaron imágenes del juego de pelota de los antiguos mexicanos no se ocuparon de los indios contemporáneos, al tiempo que retomaron aquella iconografía formulada en el siglo XVIII y que remite a la Antigüedad europea y su pasado grecorromano. Su concepción de los jugadores corresponde a una idea muy distante de lo que sabemos de los juegos de pelota que se practican en los confines septentrionales de México, y que es muy diferente de lo que en general suponemos era el juego de pelota en la época prehispánica. En efecto, como explica Jorge Alberto Manrique:⁶³⁵ “Ni los indios antes de la Conquista usaban faldellines de plumas ni coronillas de pluma verticales”, sin embargo, en el arte maya, durante el periodo Clásico (siglos IV-IX d.C.), frecuentemente en la escultura de piedra y en la cerámica pintada se representan escenas del juego de pelota,⁶³⁶ y los jugadores a menudo usan tocados de pluma a la vez que elaborados trajes, que contrastan con la escasa indumentaria que llevaban aquellos que vieron Hernán Cortés, sus hombres y algunos frailes.

El juego cambió a lo largo del tiempo, y hubo diversas modalidades; no siempre fue el mismo en todas las regiones, y la vestimenta para practicarlo también varió, como lo muestran los objetos y artefactos datados entre 3000 a.C. y 1521 d.C., procedentes de una vasta región que se extiende desde el suroeste de los Estados

Unidos hasta Honduras y acoge más de mil canchas de juego de pelota. En 2015, el noroeste de México, específicamente la región de Sinaloa, es uno de los lugares relevantes en la preservación del juego, y la escultura de Jugador de Pelota en El Quelite, Sinaloa, lo conmemora: el musculoso y vigoroso cuerpo del jugador, no muy diferente del que ilustra Carmona, pero vestido de una manera más sencilla.⁶³⁷

El ulama en la cancha de los mayas

En 1987 Roberto Rochin Naya realizó la película *Ulama: el juego de la vida y la muerte*,⁶³⁸ con el propósito de documentar la práctica para la posteridad y retratar sus características, evolución y supervivencia. En su esfuerzo, el cineasta traslada a los jugadores de Sinaloa a la región donde se preservan los terrenos de juego de mampostería y los filma mientras juegan en las canchas de Copán, en Honduras. Esta transferencia compuso algunas tomas que merecen ser comentadas. Debido quizá a que el juego se lleva a cabo en la cancha de un antiguo pueblo maya o porque la vestimenta con la que se representa a los jugadores en el arte maya es mucho más vistosa, los jugadores de Sinaloa usan tocados de pluma y elaborados trajes a la manera maya. Aquí cabe apuntar que deben considerarse las repercusiones de la utilización de elementos e indumentaria correspondientes a un momento y lugar muy específicos por jugadores de otro tiempo y espacio.

El juego de pelota que se preservó en el noroeste de México (*ulama*), heredero del juego prehispánico (*ulamaliztli*), se invistió de maya. Ataviados en cierta medida como fueron representados en la pintura académica que refleja ideales de un pasado indígena, los jugadores de pelota en Xcaret, Quintana Roo, han transformado el *ulama* en un juego de pelota contemporáneo al vestir la indumentaria y llevarlo a cabo en la cancha de los antiguos mayas. La recomposición no es fácil de determinar porque ahora unos y muchos otros montajes comparten el escenario.

La transposición de los jugadores de pelota de Sinaloa tiene como consecuencia que ahora el *ulama* se juegue en varias regiones de Centroamérica y México. En Los Llanitos y en La Sávila, en el norte del estado de Sinaloa, se ha preservado y se le enseña a los jóvenes. Estas comunidades llevan a cabo encuentros y difunden su práctica, por ejemplo en Cancún, Quintana Roo, donde los jugadores de La Sávila juegan a la pelota en Xcaret.⁶³⁹ El parque temático, “en su afán de entretener a los turistas, creó una cancha y un espectáculo de Juego de Pelota Maya. Como en la península de Yucatán ya no existían jugadores de pelota, se les ocurrió contratar a los muchachos de La Sávila, vestirlos de mayas y ponerlos a jugar”.⁶⁴⁰

Tanto la cancha, que era una evocación del terreno de juego de Copán, como la vestimenta y el equipo de juego recogen elementos y fragmentos de una percepción amplificada fabricada a partir de identificaciones de los pueblos mayas de la época del Clásico y su universo anterior a la Conquista, concebida a partir del siglo XVI, que persistió a lo largo de cuatrocientos años y en la cual, como lo mostramos, el pasado prehispánico se forja retomando la Antigüedad clásica, y el juego de pelota se escenifica reanudando esa tradición visual europea.⁶⁴¹ Constituye una reconstrucción y reformulación de la parafernalia que rodeaba al juego, pero no el juego mismo. La teatralización enmarca la gestualidad que define el cuerpo al jugar, lo que lo hace excepcional y lo distingue de los europeos, siendo que el diestro movimiento del cuerpo de los jugadores al golpear la pelota con la cadera, la variación en la ejecución, es lo que vincula al *ulama* en Xcaret con el pasado prehispánico del *ulamaliztli*. Es una práctica corporal ancestral, la técnica, transportada a diferentes localidades donde alguna vez se jugó, lo que tuvo como consecuencia un proceso mediante el cual se adaptó el juego de pelota impulsado por el mundo académico y movimientos indígenas e indigenistas en un ejercicio autorreflexivo. Así, ahora, se ha recuperado y promovido este juego.

Con el tiempo, los jugadores de Sinaloa se han asentado en la región maya e instruyen y enseñan a quienes a su vez jugarán *ulama* en Xcaret y otros lugares de la región. Paralelo a lo que ocurre en el parque de atracciones, y someramente clasificado como atracción turística y folclore regional, los mayas locales también llevan a cabo el juego en la plaza de la ciudad de Mérida.

El *ulama* que se preservó y se continúa practicando en Sinaloa como un juego secular no está vinculado con culto alguno —aunque tiene lugar en los días festivos de los santos patronales—, mientras entre los mayas está embebido en las creencias correspondientes al *ulamaliztli* como se imagina eran concebidas antes de la llegada de los europeos a tierras americanas, e interpretadas en la actualidad.⁶⁴² Los jugadores de pelota maya logran cimentar la práctica del juego en su realidad para traerlo al presente como un juego tradicional ligado a la formación de esa identidad maya. El *ulamaliztli*, juego ritual prehispánico preservado en Sinaloa como *ulama*, se llena de ritual maya y se clasifica como un juego de pelota ceremonial de los antiguos mayas.

“El olor a incienso y copal, el sonido de los caracoles y los instrumentos prehispánicos, la musicalidad y dulzura de la lengua maya se apoderan del corazón [...] Está por iniciar el *Pok Ta Pok*, juego de pelota ceremonial de los antiguos mayas”.⁶⁴³ Los jugadores se preparan y purifican antes de dar comienzo al juego, y el acto inicia con una ceremonia donde un hombre mayor hace una invocación para pedir permiso a los ancestros y permitan el desarrollo de la presentación sin sufrir percances. Después de que el sacerdote maya consagra el juego, empieza la contienda entre los dos equipos. Los jugadores están vestidos con una serie de elementos que los vinculan con las representaciones de los antiguos mayas. Llevan elaborados *maxtlatl*/taparrabos, penachos y tocados modelados con cabezas de jaguar y elementos de pluma, algunos aparentemente reminiscentes de la pintura mural de Bonampak; componentes precolombinos, siempre figurados mediante el filtro de la

Antigüedad clásica del Occidente, y con un cierto estilo académico.⁶⁴⁴

Del ulama al chajchaay de Guatemala

La diáspora de los jugadores de Sinaloa y la difusión del *ulama* a la región maya tienen como resultado la revitalización del juego en el actual contexto de emergencias culturales. Es dinamizado con la organización de eventos en Xcaret o como juego sagrado en Mérida; recrea los patrimonios corporales, las técnicas del juego de pelota, a menudo ligado con las ceremonias sagradas mayas por ser un juego.⁶⁴⁵ Como un espectáculo colmado de quehacer teatral dirigido al turismo, deporte o como juego ancestral, es la evocación de un juego sagrado.

Su práctica en Guatemala es impulsada como deporte, pero también en cuanto expresión corporal de la actual recreación de sus identidades (fig. 15). Estas dos tendencias son fundidas para que en el sistema educativo sea una opción lúdica, recreativa y deportiva. Los promotores, jugadores, realizan exhibiciones dentro de un programa de juegos tradicionales del Ministerio de Cultura y Deportes,⁶⁴⁶ trabajo que forma parte de la configuración que desde principios del siglo XXI viene ocurriendo para hacer visible el “mundo maya”, a través de un conjunto de elementos culturales que regeneran la semilla de estos pueblos.

En el juego de pelota, esto se refleja en la recreación no solamente de las canchas, a partir de tableros desarmables que se acomodan para recibir la pelota, ornamentados con fragmentos de la pintura mural que evoca las imágenes preservadas en los sitios arqueológicos diseminados por Mesoamérica, sino también mediante la indumentaria usada (fig. 16). Son ciertos pasos rituales fundamentales para ubicarse en el campo de juego y, como los atavíos que porta cada uno los prepara para el ambiente ceremonial, concretan la diferencia entre el mundo cotidiano y el mundo del *chajchaay*, manifestación que “toma su ordenamiento por conducto de

diferentes disposiciones rituales que deben cumplirse para invocar la acción divina en el desarrollo del juego mismo”.⁶⁴⁷

Si cuestionamos en qué medida estas imágenes elaboradas entre el siglo xvi y el xxi son documentos útiles para el estudio de su práctica anterior a la llegada de los españoles es evidente que no de manera sustancial, no obstante que en menor o mayor grado muchas están subordinadas a una visión y a una herencia cultural forjadas en el Occidente. Es importante establecer cómo se infundió la imagen del juego de pelota americano con ideas y propuestas propias del juego europeo, forjadas en el Renacimiento, y saber cómo los preceptos ligados a él se desbordaron y determinaron lo que en la actualidad se tiene de él, en tanto que su representación no ha dejado de ser figurada como parte de una tradición que parecería continua y que se clasifica como una tradición viva. Incorpora imágenes que inducen y repiten muchas nociones del juego de pelota tempranamente formuladas, que se han impregnado de otros elementos con el correr del tiempo.

Ante la transformación de mentalidades y la representación de los juegos y el cuerpo, tenemos como punto de partida la pregunta que indaga en qué medida todos los deportes actuales tienen sus raíces en los juegos de la Antigüedad occidental. Varios autores señalan la permanencia de mitos y símbolos subyacentes a todos los juegos de ejercicio que perduran en nuestros juegos y deportes actuales, cargados de símbolos cuyos orígenes están inscritos en el hombre,⁶⁴⁸ y parecen estar presentes en las descripciones y representaciones hechas por europeos, y después por los mismos americanos, del juego de pelota mesoamericano: expresiones asociadas con sus propios juegos de pelota, no en absoluto con la herencia indígena.

Son imágenes que entretejen las prácticas y símbolos del juego americano con aquellas correspondientes a los que se vinculan con una tradición que parte de la Antigüedad clásica del Occidente y continúa en lo que a los juegos respecta. Para el Occidente fue necesario insertar el juego de pelota americano en este encadena-

miento ininterrumpido de los juegos: gimnasia y lucha, del *sphaeristerium* griego al *harpasto* romano, hasta llegar al *jeu de paume* y el *calcio*, precursores del tenis y del fútbol soccer actuales, panorama en el cual busca asimilar el juego americano al europeo; los mitos y símbolos que perduran en Europa son igualmente mitos y símbolos que encontramos en las imágenes del *ulamaliztli*, que evolucionan, pasan al *ulama*, y después al *pok ta pok* y al *chajchaay*.⁶⁴⁹

Recrear y poner en juego

El periodo cubierto por este artículo abarca de finales del siglo xv al siglo xxi: desde el encuentro inicial con el juego en la región de las Antillas, hasta los juegos que se realizan cada viernes por la noche en Mérida, Yucatán, interpretados por hombres mayas. Estos años han sido testigos de la apoteosis del juego americano.

Nuestro objetivo ha sido múltiple: reunir las diversas imágenes que se han generado, y proveer un panorama histórico para probar que en el siglo xxi la preservación del juego está vinculada con réplicas de representaciones más tempranas. Por lo que las imágenes contemporáneas del juego de pelota mesoamericano revelan el momento histórico en el cual el *ulamaliztli* fue visto por primera vez por ojos europeos.

El propósito del texto fue demostrar la manera en la que la imagen del juego de pelota mesoamericano se inserta en un sistema básico de categorización europeo, con respecto a los juegos, y que sobrevive poco modificado y es repetido hasta la actualidad. Ello requirió incorporar consideraciones alrededor del modo en que se lleva a cabo y la forma en la que el cuerpo se mueve, el gesto que toma, cuando golpea la pelota de hule con la cadera. Buscó establecer un diálogo enfocado hacia temas análogos, ligados con la imagen del juego de pelota en las tradiciones mesoamericana y europea, y medir las nociones occidentales que se aferran tenazmente a la temprana concepción del juego mesoamericano. Permitió crear relaciones entre imágenes que comparten una temática y realizar la

búsqueda de fuentes visuales y literarias con fundamento en la práctica misma del juego y en un extenso trabajo de campo y el estudio de las prácticas de juego ancestrales para registrar y sistematizar las nociones más representativas detrás de la formación de un imaginario occidental asociado con el juego de pelota mesoamericano que domina y perdura hasta hoy.

A su vez, confirmó que no resulta muy productivo buscar en la Antigüedad occidental respuestas respecto al *ulamaliztli*; es necesario insertarlo en una perspectiva mayor y de larga duración para explicar tanto la recepción de la herencia de la cultura proveniente del Occidente en el juego mesoamericano como su difusión, debido a que para progresar —transformarse— y llegar al siglo xxi influyó la construcción que Europa hizo de él.

Estudiar las imágenes y los textos que describen el juego de pelota requirió formular un ejercicio visual en la primera parte de este texto que nos permitiera contrastar el modo en el que los europeos concibieron sus juegos de pelota con el que estipularon al representar el juego de los hombres americanos, a través de un proceso que requirió determinar los modelos europeos de los juegos e implicó tomar en consideración la circulación de estas imágenes. Su estudio ha puesto de manifiesto que el intercambio efectuado se encuentra firmemente ligado con generalidades relacionadas con los juegos de pelota europeos, forjadas en el imaginario que el Occidente renacentista concibió para sus juegos a partir de la tradición grecorromana, y el vínculo que se crea con la nobleza, por lo cual entender las tempranas representaciones del juego de pelota americano presentadas por los europeos, sus figuraciones y reconfiguraciones exige tener en cuenta el contexto en el que se formularon, así como la forma en la que se reprodujeron y transitaron a nuestro siglo.

Los textos y las imágenes que generaron los europeos y después los americanos del juego de pelota mesoamericano nos permiten determinar y delinear el modo en que su representación ha estado subordinada a la visión europea hacia los juegos y sus recreaciones,

y así al situar el *ulamaliztli*, y más recientemente el *ulama*, dentro de un sistema de prácticas constitutivas de Europa, algunas forjadas en el Renacimiento a partir de modelos pasados, y proyectadas a la posteridad. Las representaciones de esta práctica producidas a lo largo de seiscientos años están insertadas en nuevas categorías juego/deporte, nacionalismo/indigenismo, embebidas en significaciones e ideas ligadas con los juegos europeos, introducidas a partir de un largo proceso que inició en el momento del descubrimiento de América y que, en ciertos ámbitos, han sido resucitadas, como un deporte de exhibición que rescata las raíces precolombinas de varios pueblos indígenas.

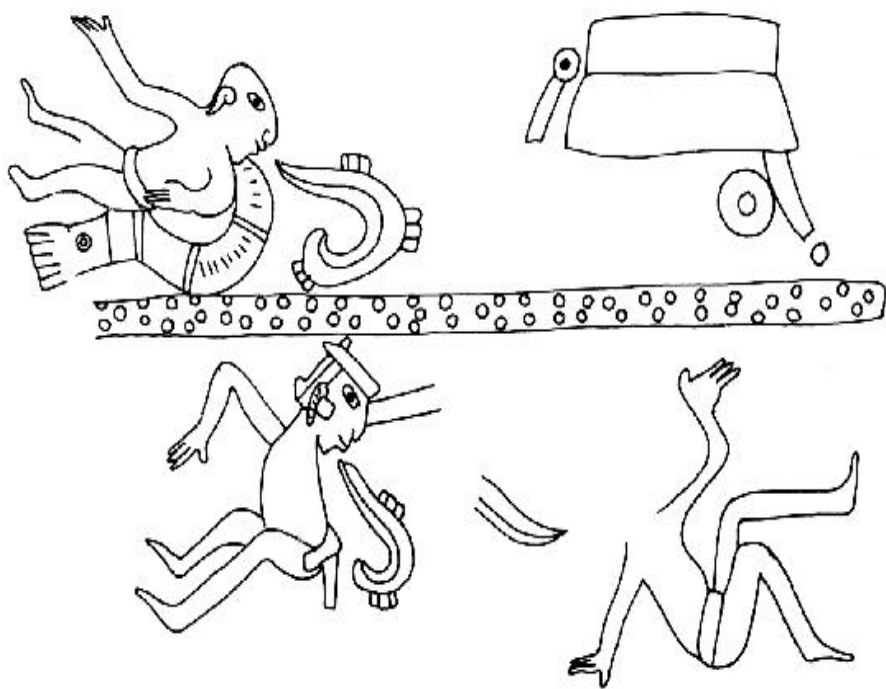


Figura 1. Tepantitla. Tomada de Beatriz de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995-1996), tomo I: 139-156, lámina 20. vol. II, p. 238, fig. 37.



Figura 2. *Códice Bodley*, lámina 10. © Bodleian Library, Oxford, 2018.

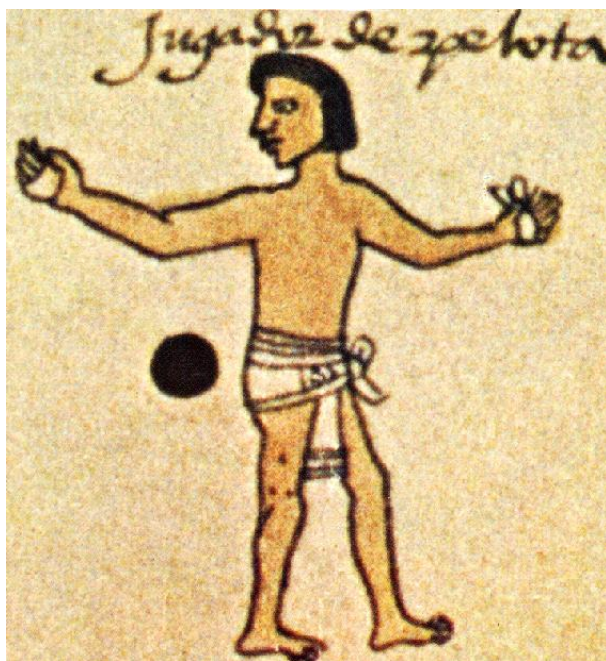


Figura 3. *Códice Mendocino*, lámina 71, © Bodleian Library, Oxford, 2018.

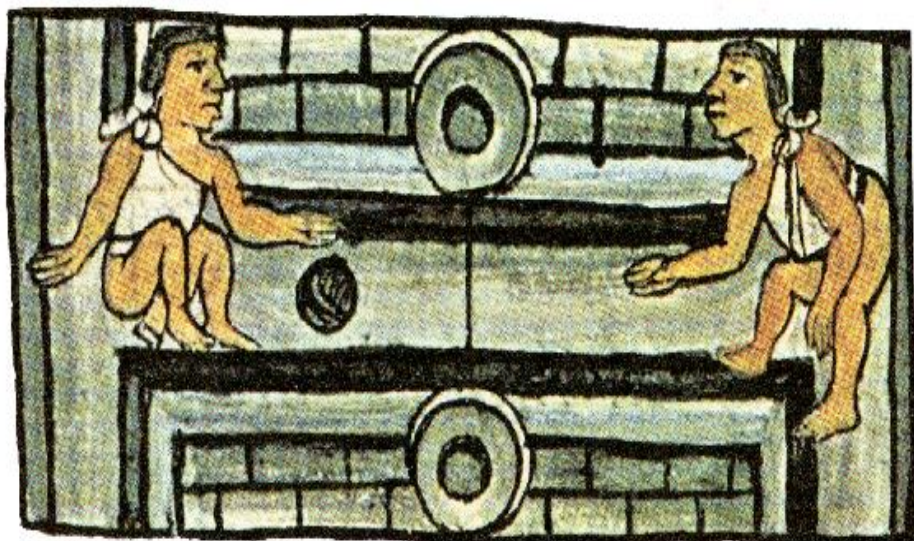


Figura 4. *Códice Florentino*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze Ms.Med.Palat. Libro VIII, f. 42r.

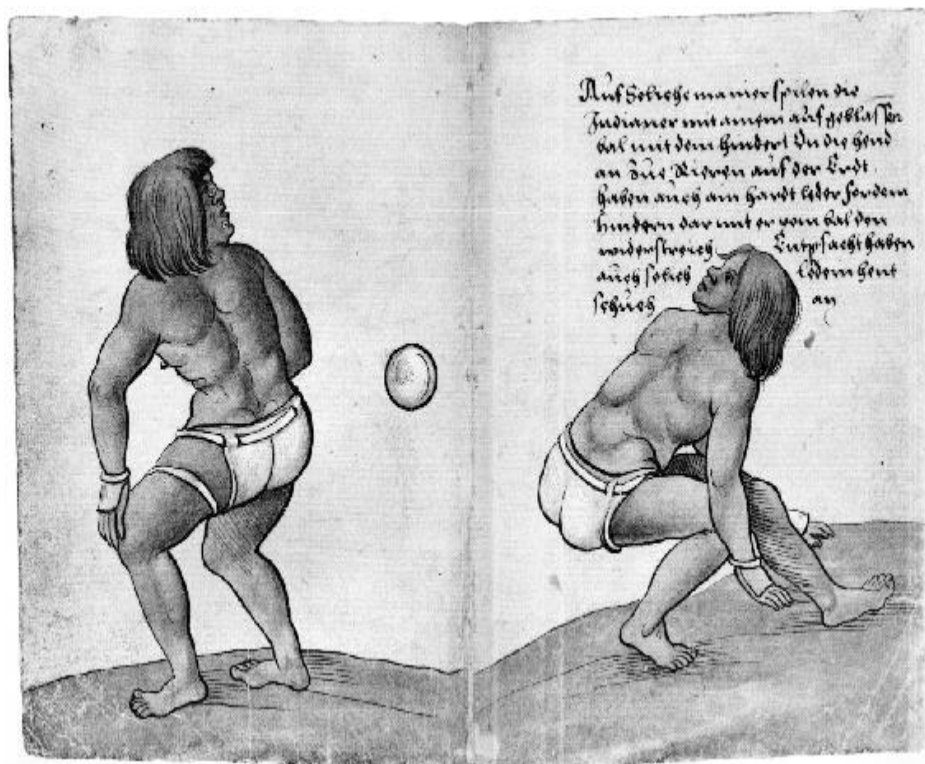


Figura 5. Weiditz Cristoph, “*Trachtenbuch*”, lámina 31. Germanisches Nationalmuseum Digitale Bibliothek. Disponible en: <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/1>, CC BY-NC-SA 3.0 DE.



Figura 6. Theodore de Bry, *América de De Bry 1590-1634*. Tomado de *América 1590-163* (Madrid: Siruela, 1997), 216.



Figura 7. Theodore de Bry, *América pars quinta. Nicaaguensium in suis saltationibus ritus*. f. XXI, Free eBook from the Internet Archive, archive.org.



Figura 8. Pieter van der Aa, *Native Americans play ball games*. Naaukeurige verzameling der gedenk-waardigste zee en land-reysen na Oost en West-Indiën ... zedert het jaar 1519 tot 1521. Fold-out plate; vol. 9, [part 1], following p. 46, engraving, ca.1707. © John Carter Brown Library, Box 1894, Brown University.

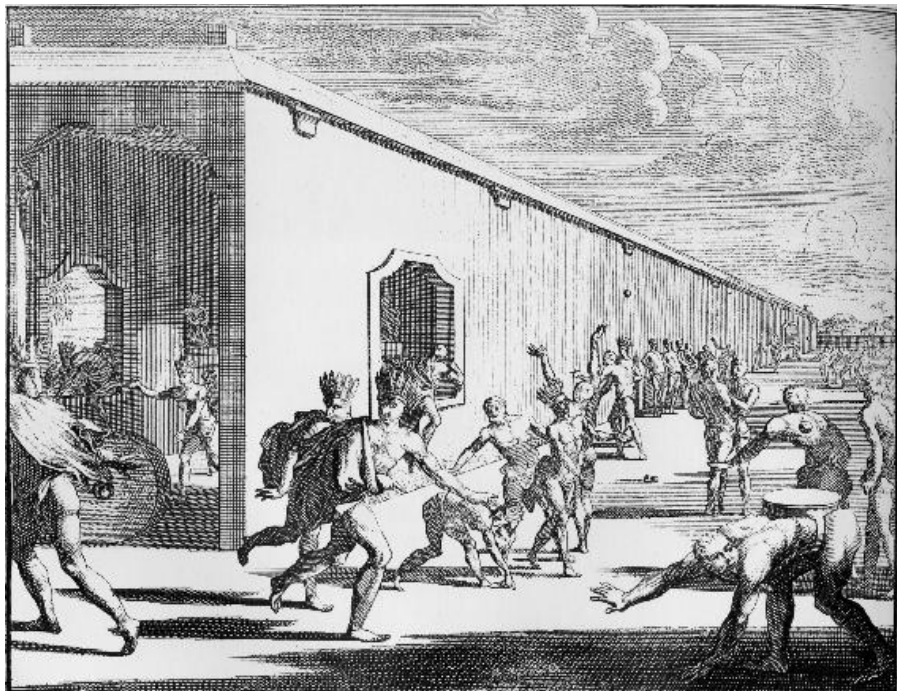


Figura 9. Pieter van der Aa, *Dancers at the court Naaukeurige versameling der gedenkwaardigste zee en land-reysen na Oost en West-Indiën ... zedert het jaar 1519 tot 1521*. Fold-out plate; vol. 9, [part 1], following p. 44, engraving, ca.1707. ©John Carter Brown Library, Box 1894, Brown University.

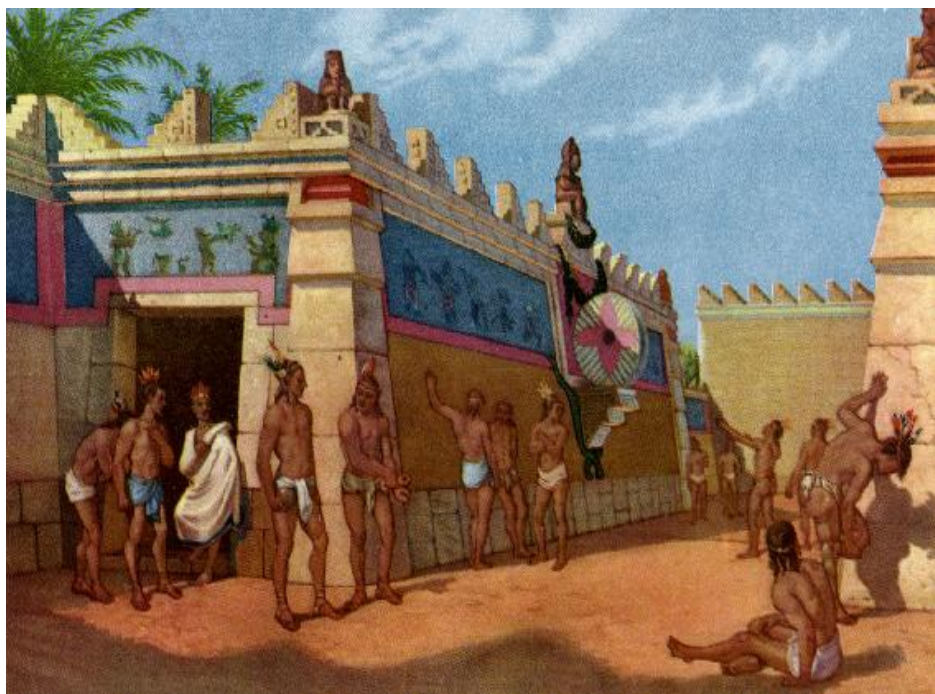


Figura 10. José María Ibarrarán y Alfredo Chavero, “Historia Antigua”. Tomado de *México a través de los siglos* (México: Cumbre, 1953), tomo II: 56.

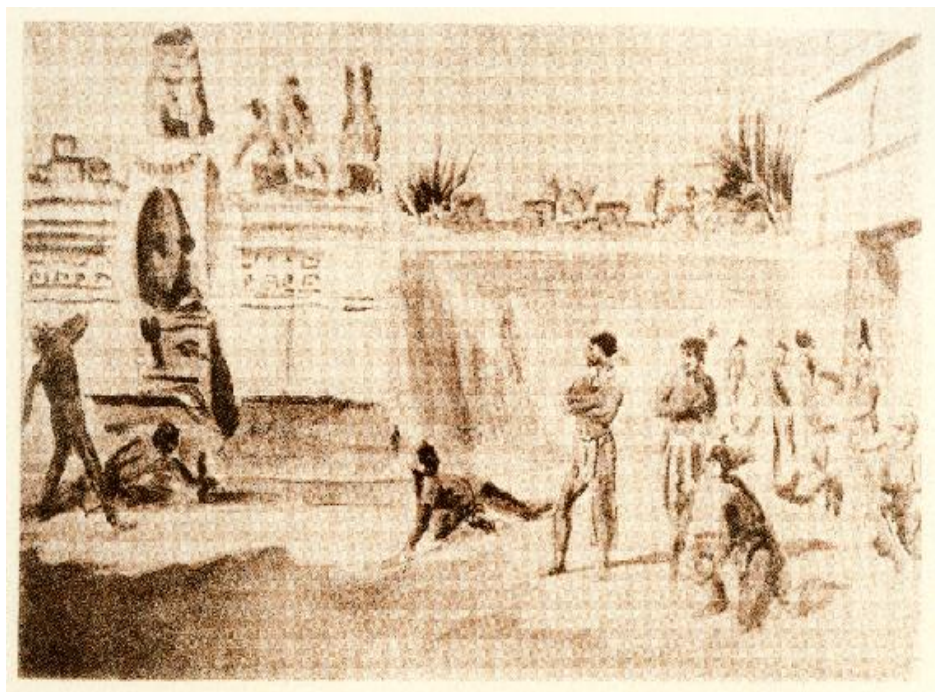


Figura 11. Tomado de Felipe Ocadiz/Ocariz y Antonio Peñafiel, *Indumentaria antigua. Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos* (México: Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1903), cap. XIII: 57-60 y 141.

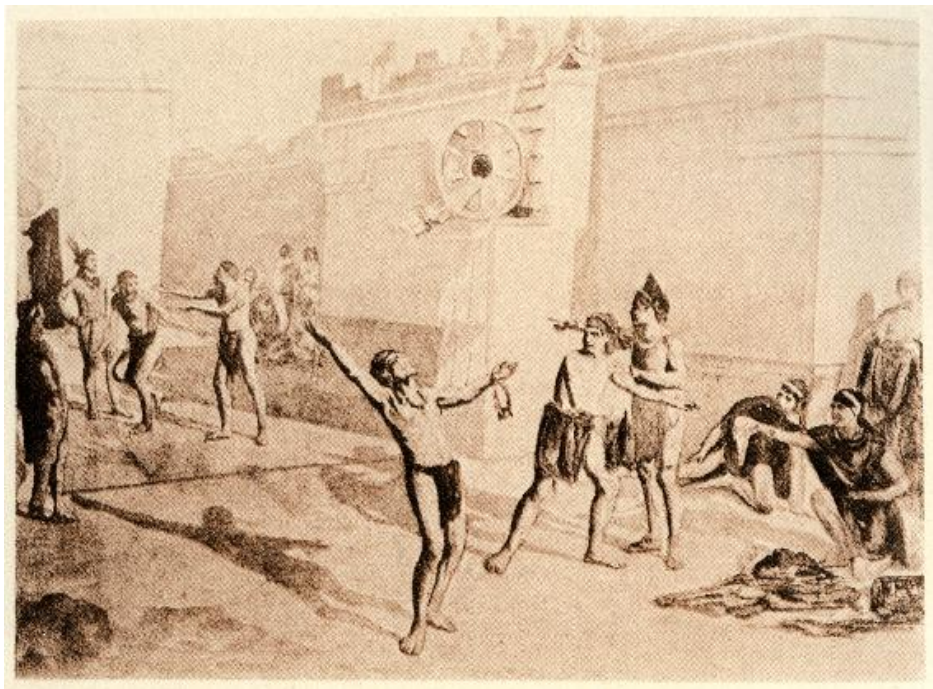


Figura 12. Tomado de Juan Ortega y Antonio Peñafiel, *Indumentaria antigua. Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos*, (México: Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1903), cap. XIII: 57-60 y 140.



Figura 13. Genaro, García, *Documentos históricos mexicanos*, México, Museo Nacional, 1910, tomo V, Tomado de Leona Vicario y a otras insurgentes mexicanas, “Apéndice general”, *apud* Esparza Liberal, 2012, p.198.



Figura 14. Alberto Carmona, *Juego maya*, óleo sobre tela, 1946, Museo Soumaya.



Figura 15. Jugadores de pelota de antebrazo en cancha, Guatemala, Guatemala. Foto: Jairzinho Panqueba, 2015.



Figura 16. Torneo de juego de cadera, Guatemala, Guatemala. Foto: Jairzinho Panqueba, 2015.

Barbarie europea y americana. Textos e imágenes de un debate transatlántico

Nicolás Kwiatkowski

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Con frecuencia, cuando un grupo de personas se vincula con otro le atribuye un conjunto de características provenientes de experiencias previas semejantes. Sin embargo, en tanto el nuevo colectivo no se adapta con exactitud a las peculiaridades previstas, la tipología original se modifica y enriquece mediante la incorporación de aspectos de la nueva realidad. Al mismo tiempo, ese proceso de contacto no sólo implica elaborar un conjunto de representaciones del otro, sino que también supone, de modo concomitante, la reconstrucción de la propia identidad, en un proceso que es retórico en un doble sentido: se produce en las palabras y en las cosas a las que ellas remiten. Ese conjunto de nociones de identidad y alteridad da forma a las expectativas de comportamientos propios y ajenos y, en consecuencia, condiciona también cómo se establecen esas relaciones y se escriben sus historias, de manera que se justifican o impugnan determinados actos. Vivimos en una época en la cual las reivindicaciones identitarias y la atribución de conductas peligrosas a quienes no pertenecen a la comunidad de referencia ocupan, una vez más, el centro de la escena en entornos geográficos y políticos diversos. Si bien los historiadores académicos hemos aprendido hace tiempo que las circunstancias cambian, la historia nunca se repite y, por ende, la historiografía no puede presumir de ser nuestra *magistra vitae*, no es irrelevante examinar otra época en que las relaciones entre diversas sociedades europeas y

sus otros más o menos distantes estuvieron en el foco de interés. Este artículo propone, justamente, historiar las representaciones de pueblos recién conocidos, en este caso americanos, como bárbaros en la larga duración y en un contexto geográfico amplio.

En efecto, desde la llegada de los hombres del Viejo Mundo a América, se produjo un fenómeno cultural de gran complejidad. El intento de integrar a los pueblos antes desconocidos para los europeos en los saberes hasta entonces imperantes respecto de la historia humana implicó, por un lado, la identificación de los americanos con pueblos del pasado del Viejo Continente, fueran bárbaros o salvajes. Pero también significó, excepcionalmente, una reformulación de las ideas en relación con el propio pasado europeo. El proceso no quedó restringido a esos usos europeos, que han sido muy frecuentados por la historiografía. Esas ideas y la multitud de imágenes impresas que inspiraron (de Stradano y De Bry en adelante, para decirlo brevemente) fueron apropiadas, transformadas, adaptadas y utilizadas por americanos, o por europeos en América, tanto en textos como en imágenes. Tales usos a veces conllevaban afianzar esas concepciones, renacentistas en un sentido amplio, y, en otros casos, cuestionarlas y responder a ellas, como prueban autores tan variados como el Inca Garcilaso, Clavigero y Landívar. Pero, además, entrañaban una actitud renacentista respecto del problema: la aspiración, no siempre concretada ni genuina, de construir un conocimiento certero y secular a partir de una recuperación del saber antiguo y moderno.

I

Según su propio diario, el 12 de octubre de 1492, Cristóbal Colón pensó que los primeros americanos que encontró eran “gente muy pobre de todo”, “andaban todos desnudos como su madre los parió” y, aunque eran “muy bien hechos, de muy fer-

mosos cuerpos y buenas caras”,⁶⁵⁰ exhibían una gran ignorancia de la técnica (no conocen las armas ni el hierro) y de la religión (“ninguna secta tenían”). Más aún, como el almirante no podía entender su idioma, creía que había que enseñarles a hablar y, con ese objetivo, llevaría a seis de ellos ante los reyes de España. Si bien el 16 de diciembre del mismo año Colón indicaba que “son la mejor gente del mundo y más mansa”,⁶⁵¹ pronto invertiría esa opinión. En julio de 1503, en Jamaica, tras naufragar, se vio “cercado de un cuento de salvages y llenos de crueldad y enemigos nuestros”.⁶⁵² Recordemos que ya el 4 de mayo de 1493, en la bula *Inter Caetera*, que concedía a las coronas de Castilla y Aragón las tierras recién descubiertas, el papa Alejandro VI declaraba su deseo de que “las bárbaras naciones” que allí habitaban fueran “deprimidas y reducidas a esa misma fe” católica y religión cristiana.⁶⁵³ Pero la identificación no fue sólo con la barbarie. Colón, lector de Plinio y del *Libro de Maravillas*, de John de Mandeville, creyó encontrar en el Caribe noticias de algunos de sus personajes maravillosos, como los ble-mias. Un siglo después, sir Walter Raleigh los ubicaba todavía en Venezuela.⁶⁵⁴

Lo que la mayoría de estos ejemplos tiene en común es que quienes produjeron esos textos e imágenes fueron personas que habían viajado al Nuevo Mundo. Con objeto de controlarlo, aplicaron sobre él, adaptándolos levemente, modelos provenientes de la tradición medieval y clásica, recuperada esta última por el humanismo renacentista. La carta de Américo Vesputio a Pier Francesco de Medici confirma esta hipótesis. Si, como es bien sabido, se trata del primer reconocimiento de la novedad que las tierras halladas hacia el oeste significaban para los europeos, Américo también utilizó la caracterización de *bárbaros* para referirse a los americanos. Una de sus *costumbres bárbaras* era la antropofagia, práctica que Vesputio describe como al-

go privativo del indio americano: dice haber visto a un padre comerse a sus hijos y a su esposa, y haber visitado “casas en las que había carne humana salada y colgada de las vigas como entre nosotros se usa ensartar el tocino y la carne de cerdo”.⁶⁵⁵ Lo interesante de este caso es que el relato de Vespucio sirvió de base a una de las primeras imágenes grabadas de indios americanos, producida en 1505 en Augsburgo por Johann Froschauer: un retrato familiar tan idealizado como inexacto.⁶⁵⁶ Los indios aparecen como bárbaros heroicos y salvajes. Los hombres de la derecha, admirables y orgullosos junto a sus armas, están acompañados de mujeres y niños. En el centro, la cabeza, la pierna y el brazo de un hombre se asan sobre el fuego. A la izquierda, una de las mujeres sacia su hambre con un brazo. En el fondo, las carabelas europeas están ya a pocos metros de la costa. La didascalia, que glosa el *Mundus Novus* vespuciano, combina repulsión, atracción y temor por esta nueva sociedad: a la desnudez, la propiedad común y el canibalismo se suman la longevidad, el incesto y la anarquía.⁶⁵⁷ Muchos de estos elementos se repetirán en textos y grabados sobre América, descriptivos y alegóricos, durante el siglo siguiente.⁶⁵⁸

II

Casi al mismo tiempo, en América se desarrollaba un ejemplo concreto de interacción entre saberes, prácticas y personas del Viejo Mundo y del Nuevo. Tras la conquista de México, los franciscanos fundaron una escuela de artes y letras, sostenida por el virrey Antonio de Mendoza y el obispo fray Juan de Zumárraga, en la que indígenas versados en las historias, artes y lenguas de América aprendían las de Europa.⁶⁵⁹ Entre los frutos de esa experiencia se cuentan varios códices ilustrados que recopilan —a modo de tempranas etnografías— la historia, las cos-

tumbres y las creencias de los habitantes de México, además de narrar el proceso de conquista.

El más célebre de estos códigos transculturales es la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, compilada por fray Bernardino de Sahagún, misionero franciscano que arribó a México en 1529. Se trata de la primera obra enciclopédica de naturaleza humanista creada en el continente americano, que intenta proveer al lector de una comprensión integral del lugar mediante un cuerpo de conocimiento sistemático y la documentación de aspectos específicos de las culturas mesoamericanas. El manuscrito, conocido como *Códice Florentino*, se conserva en la Biblioteca Laurenciana de esa ciudad italiana y llegó a manos de los Médici en 1588, diez años después de que terminase su producción.⁶⁶⁰ Sahagún había comenzado sus indagaciones sobre las culturas indígenas en la década de 1540, pues pensaba que si se quería convertir a los nativos al cristianismo y terminar con su devoción por dioses falsos, era preciso primero comprender esos dioses y su influencia entre los americanos. El método seguido para componer su código nos dice mucho de la presencia de la cultura renacentista en América. Por un lado, se preocupó por obtener información directa de los ancianos de muchas ciudades del México central a partir de una serie de cuestionarios sobre la historia y la religión de su pueblo. Por otro lado, para recoger las respuestas, contó con la colaboración de un grupo de estudiantes y graduados nahuas del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, donde él mismo trabajó como maestro durante gran parte de su estadía en México. Cuando los ancianos registraban sus respuestas con el método pictórico tradicional,⁶⁶¹ los discípulos de Sahagún interpretaban las imágenes y ampliaban las respuestas en nahua, pero con caracteres alfabéticos, que luego el franciscano traducía al español. El resultado de la empresa son doce libros con los textos en ambos idiomas y 2 468 ilustraciones, obra de los mexicanos, que combinan la antigua tradi-

ción nahua de pintura-escritura con las cualidades formales de la pintura renacentista europea.⁶⁶² La actividad de los “gramáticos” indígenas, miembros de la antigua profesión de los *tlacuilos* o escribas, implica también la articulación, nunca exenta de tensiones, de esos saberes y prácticas europeos con aquellos de los americanos.⁶⁶³

En cuanto al contenido de la obra, si bien la actitud de Sahagún respecto de la cultura y la historia de los americanos es preponderante en el texto en español, en las ilustraciones se cuelan muchas ideas y tradiciones locales, transidas al mismo tiempo de la formación renacentista que los pintores recibieron. En lo que hace al primer punto, la estructura del código sigue un orden jerárquico que comienza con la descripción de los asuntos divinos, continúa con los humanos y termina con los animales, vegetales y minerales. En el prólogo al primer libro, fray Bernardino discute con quienes consideran a los mexicanos como bárbaros, pues, desde su punto de vista, la cultura de México estaba más desarrollada que la de otras naciones, aunque éstas se considerasen a sí mismas muy avanzadas. En el prólogo del libro VII, “Que trata de la astrología y filosofía natural que alcanzaron estos naturales de esta Nueva España”, el autor los compara incluso con los exponentes de la tradición clásica.⁶⁶⁴ Poco después, en el libro X, aun tras insistir en el carácter bárbaro e idolátrico de las costumbres indígenas, Sahagún se lamenta por el efecto destructivo de la llegada de los españoles.⁶⁶⁵ Sin embargo, no todos los “bárbaros” lo son por igual: el código recoge la opinión de que algunos pueblos, como los teuchichimecas, son “del todo bárbaros”, mientras que otros, como los zacachichimecas, son “hombres silvestres”. Lo que distingue a los bárbaros es que “se sustentan de la caza que toman, y no pueblan”.⁶⁶⁶

En cuanto al segundo punto, fueron varios los *tlacuilos* o pintores encargados de realizar las ilustraciones incluidas en el códice. Aunque no sabemos exactamente cuántos ni conocemos sus nombres, vemos sus autorretratos en el libro XI.⁶⁶⁷ Las fuentes iconográficas de las figuras son tanto prehispánicas como europeas. De acuerdo con Diana Magaloni Kerpel, las imágenes creadas tienen una materialidad y un estatuto ritual que impide una correlación precisa con lo escrito: no son meras ilustraciones del texto de las autoridades civiles y eclesiásticas.⁶⁶⁸ Se trata de una aventura intelectual activa, que introduce elementos europeos en su propia tradición, algo que Magaloni Kerpel ha probado a partir de un análisis tanto iconográfico como material, de las técnicas y pigmentos utilizados. Las ilustraciones de los primeros seis folios del libro I presentan los dioses de los mexicanos con una interacción entre texto e imagen característica de grandes compilaciones europeas: cada imagen tiene el nombre de su dios escrito en nahua.

La vida póstuma del manuscrito de Sahagún también es interesante para nuestros propósitos. No entraré en detalles sobre el hecho de que la obra no fue conocida masivamente hasta el siglo XVIII;⁶⁶⁹ sin embargo, quisiera destacar un ejemplo revelador. En su *Storia Antica del Messico*, publicada por primera vez en italiano en 1780, el jesuita Francisco Javier Clavigero incorporó unas lecciones de los padres americanos a sus hijos. De acuerdo con Gregorio Weinberg, en ese retrato de la educación de los indios convergen dos tradiciones: la literatura didascálica, uno de cuyos ejemplos renacentistas más eximios son los *Dísticos de Catón*, de Erasmo, y “Los consejos de un padre náhuatl a su hija”, una “plática de los ancianos” recogida por Sahagún en el *Códice* (VI, caps. 17-18).⁶⁷⁰ Clavigero sostuvo que había visto un ejemplar de la obra de Sahagún en “la librería del colegio de jesuitas de la Puebla de los Angeles”, si bien es posible que no

haya conocido de manera directa el volumen.⁶⁷¹ Parecería que el jesuita vinculaba, entonces, la tradición mexicana con el *corpus* renacentista clásico, de modo que buscaba salvar las diferencias entre el presente ilustrado y la representación del pasado americano signado por la barbarie. En cualquier caso, esos mismos pasajes de la *Storia* del jesuita fueron traducidos y publicados entre el 13 de mayo y el 18 de julio de 1801 en Buenos Aires, en el *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiográfico del Río de la Plata*, de Francisco Cabello y Mesa.

Contribuciones erasmiana e indígena a la educación, junto con una crítica ilustrada de la realidad americana, producida por un jesuita nacido en México, expulsado y residente en Italia, en un texto luego traducido al español y publicado en Buenos Aires, sintetizan bastante bien algunos aspectos de la presencia del Renacimiento en América.

La interacción entre tradiciones renacentistas europeas y protagonistas indígenas no se agota en los ejemplos excepcionales de los códices. En un artículo de gran interés, Juan Gil Fernández demostró que, “sobre la condición del indígena americano, se vertieron en latín juicios muy desfavorables, que probablemente no se hubiesen llegado a emitir en romance: el español era entonces muy consciente de que el alabar al indio era la postura que hoy llamaríamos políticamente correcta”.⁶⁷² Gil ha probado que esa convicción de la superioridad occidental parece haberse transferido a los indios que aprendieron latín. Así, en la dedicatoria a Francisco de Mendoza de su *Libellus de medicinalibus Indorum herbis*, escrito en Tlatelolco en 1552, Martín de la Cruz (Juan Badiano) escribió: “Pero has de recordar que nosotros, los desdichados y pobrecitos indios, somos inferiores a todos los mortales, y por tanto merecen perdón nuestra pequeñez e insignificancia, congénitas en nosotros por naturaleza”.⁶⁷³ La enseñanza del latín era, a todas luces, una herramienta

de dominación. No todas las opiniones eran igualmente tajantes, y la flexibilidad del concepto de barbarie contribuía a esas variaciones. Desde la Antigüedad, el otro bárbaro era también capaz de actos de piedad y valentía. De Herodoto y Esquilo a Cicerón y Tácito, hallamos muestras de esa ambigüedad entre el desprecio al bárbaro cruel, brutal y esclavo, y la valoración de su humanidad, coraje y simpleza.⁶⁷⁴ Encontramos incluso casos en los que el bárbaro descuella por su inteligencia y sabiduría: se trata del bárbaro filósofo y quizá el escita Anacarsis sea uno de los más destacados ejemplos clásicos al respecto, aunque los embajadores, también escitas, que conversan con Alejandro, según el relato de Quinto Curcio, son asimismo dignos de consideración.⁶⁷⁵ En el tercer libro de la segunda década de su obra, Pedro Mártir de Anglería se refiere al hijo mayor de Comogre, un cacique panameño, como un hombre de “inteligencia extraordinaria”. Ante las disputas incesantes de los hombres de Vasco Núñez por el oro que obtenían, el joven les da un verdadero sermón sobre el valor diferente que los indios asignan a ese metal, advierte a los españoles de las tribus poderosas que deberán enfrentar para obtenerlo y, como si fuera poco, les anuncia la existencia de “otro mar, que nunca fue navegado por vuestros pequeños barcos”: el Pacífico, nada menos.⁶⁷⁶

III

El principal objetivo de este trabajo es registrar algunas formas en que el Renacimiento, entendido en sentido amplio, se manifestó en las representaciones que europeos y americanos hicieron en América sobre las características de los hombres y mujeres del Nuevo Mundo. Sin embargo, es preciso también exponer cómo aventuras e indagaciones de ese tipo afectaron y modificaron de manera determinante la concepción que los europeos tenían de su propio pasado. Daré una sola muestra de

ello. Desde 1590, la casa De Bry adquirió fama internacional gracias a la publicación de los llamados *Grands et Petits Voyages*, un proyecto de historia ilustrada integral de los descubrimientos ultramarinos europeos a partir de relatos de viajes, los que dieron mayor fama a la firma De Bry.⁶⁷⁷ El primer texto publicado en la colección *America* fue el relato que Thomas Harriot produjo de una expedición inglesa a Virginia,⁶⁷⁸ acompañado por las acuarelas de John White, un miembro de esa primera tripulación, que sirvieron de base a los grabados integrados en el texto en la edición de De Bry, de 1590. Hay en los grabados de *America* una aproximación etnográfica a un mundo nuevo.

Las ilustraciones del ya citado texto de Harriot incluían cinco imágenes, también basadas en acuarelas de John White, que presentaban a los primitivos pictos y británicos como semejantes a los americanos: en un ejercicio de antropología comparada, esas representaciones buscaban “mostrar cómo los habitantes de Gran Bretaña habían sido en tiempos pasados tan salvajes como los de Virginia”.⁶⁷⁹ La insistencia de los grabados de *America* en la costumbre de los pictos de cazar cabezas, en su desnudez y en su primitivismo refuerza la idea de que el salvajismo era comparable con el de los americanos. El parangón se apoya, asimismo, en la serie de descubrimientos historiográficos y de anticuariado del siglo xvi, que de Polidoro Virgilio a William Camden habían permitido descartar la hipótesis de Geoffrey de Monmouth referente a que los primeros habitantes de Gran Bretaña provenían de Troya (de modo que la civilización británica habría sido anterior a la romana).⁶⁸⁰ Las imágenes grabadas por De Bry que presentan a los pictos como bárbaros dan cuenta, entonces, de las investigaciones humanistas del llamado Renacimiento isabelino.⁶⁸¹ Pero en esos grabados hay además una valoración positiva de algunas características de los bárbaros del propio pasado. La dignidad de los pictos en las imágenes de

White modera las connotaciones negativas del término salvaje. Más aún, los grabados de los americanos combinaban representaciones de los sucesos de la Conquista y colonización con una visión imaginativa de los pueblos subyugados. El conjunto constituye un registro único de la forma en que los europeos integraron un continente entero en su universo cultural, como un objeto de conocimiento, también de codicia y, en consecuencia, lugar de expresión de nuevas relaciones de fuerza. De acuerdo con Michael Gaudio, uno de los objetivos de De Bry era decodificar al salvaje, traducir la otredad de un cuerpo del Nuevo Mundo al sistema de símbolos europeos, lo que significa la construcción de un *uno* civilizado mediante la producción de un *otro* salvaje.⁶⁸²

Esa novedad es de gran interés. La construcción de ese *uno* civilizado no limitaba el *otro* salvaje al *otro* americano, sino que explícitamente lo vinculaba con un *otro* propio, procedente del pasado: el bárbaro europeo. White tituló su álbum *The pictures of sundry things collected and counterfeited according to the truth in the voyage made by Sir Walter Raleigh knight for the discovery of Virginia*, lo que destaca la intención de registrar la realidad tal cual la había observado durante la expedición a tierras americanas y, por ende, invita a considerar las imágenes de los pictos de un modo semejante. Se identifica su procedencia temporal (“*The old tyme*”) y geográfica (“*one part of the great Brittainne*”), y se puede decir que son “la verdadera imagen” de los pictos y sus vecinos porque el artista “las encontró, según me ha asegurado, en una vieja crónica inglesa”.⁶⁸³ Hay bastante consenso entre los historiadores respecto de que las imágenes de pictos y americanos pintadas por White se habrían inspirado en los dibujos de Lucas de Heere, un refugiado flamenco quien trabajó en Inglaterra entre 1567 y 1577.⁶⁸⁴ En la década de 1570, De Heere produjo *Théâtre de tous les peuples et nations de*

la terre avec leurs habits et ornements divers, un conjunto de ilustraciones que, de acuerdo con Gaudio, se asocia con una larga tradición de libros de trajes y costumbres, que son a la vez parte del impulso etnográfico de la modernidad temprana.⁶⁸⁵ Esas imágenes, conocidas como *habits*, sintetizan el vestido y las costumbres del retratado, no son imágenes de la apariencia, sino de la cultura y la moral: el europeo bárbaro del pasado y el americano bárbaro del presente no se diferencian por la biología, más bien por sus costumbres. Los retratos de algonquinos, inuits y británicos de John White y Lucas de Heere atestiguan la idea de que el vestido es uno de los rasgos que distinguen a un humano de otro, y retratar a hombres y mujeres de distintas partes del mundo, con sus ropas y costumbres, es también una forma de acercarse al conocimiento de la realidad y la diferencia.⁶⁸⁶

Tanto los pictos como los americanos de Heere, White y De Bry aparecen desnudos y, lo que es más relevante, tatuados. Un cuerpo civilizado está vestido e indica diferencias culturales, un cuerpo desnudo es salvaje o natural y convierte su piel en vestido. El tatuaje marca las diferencias culturales para siempre, y eso causaba horror en los contemporáneos de White.⁶⁸⁷ Al respecto, William Camden reunió evidencias de varias fuentes (Beda, César, Herodiano, Tácito e Isidoro de Sevilla) según las cuales los pictos y los celtas habían sido “pueblos pintados”, que contrastaban con los invasores porque “manchaban y coloreaban todos sus cuerpos”.⁶⁸⁸ En 1611, John Speed reafirmó el argumento de que *Britannia* había estado habitada por “bárbaros que con incisiones artificiales incorporaron desde la niñez formas de bestias en sus cuerpos, marcas profundamente impresas, que crecían por ello a medida que aumentaba su estatura”. Es por el hecho de tener el cuerpo dibujado que los romanos los denominaban pictos, y la obra de Speed nos ofrece dos graba-

dos, sin duda inspirados en los de White-De Bry, que dan testimonio de su apariencia.⁶⁸⁹ Según Juliet Fleming, tatuarse era para los anticuarios una particularidad tan distintiva de los antiguos habitantes de Gran Bretaña como la ginarquía o la desnudez.⁶⁹⁰ Pero las semejanzas entre los bárbaros del pasado europeo y los del presente americano no se detenían ahí: ambos vivían en carpas, cubrían su desnudez —si acaso— con pieles de animales, ignoraban los principios básicos de la religión verdadera y la agricultura, y ni siquiera conocían del todo bien el valor del oro.

Se trata de otra evidencia del intento de equiparar a los bárbaros del pasado europeo con los del presente americano y, por qué no, de una contribución al debate sobre la historia británica y la identidad cultural. No podemos dejar de destacar que, cuando las relaciones entre los ingleses y los americanos se volvieron más conflictivas, esa actitud equilibrada y comparativa pronto dejó paso a una mucho más violenta y cruel: los atributos bárbaros de la población americana daban pie a que, tras la insurrección de 1622, los colonizadores pudieran comportarse sin restricciones para someterlos.⁶⁹¹ En esa decisión, no ha de haber sido menor el atractivo que el estilo de vida imperante en esas sociedades “bárbaras” del presente despertaba entre los pobres y desheredados europeos. Sabemos que, durante décadas, la frontera abierta del Nuevo Mundo era una vía de escape a la explotación de los europeos por los europeos y que, en muchos casos, los “cautivos” preferían permanecer con sus captores antes que ser liberados por sus compatriotas, fueran ingleses o españoles.⁶⁹² Estaban convencidos de al fin haber dado con el país de Cucaña en América, pues “no hay entre ellos [los americanos de Virginia] *meum* y *tuum*”.⁶⁹³ Christopher Hill ha probado que los “salvajes” de Irlanda y de América eran libres en el senti-

do de que no tenían propiedad y, por ello, no podían ser controlados por la ley.⁶⁹⁴

En un sentido semejante al recién descrito para el contexto británico, Alain Schnapp ha destacado la importancia que tuvo la publicación en 1616 de la obra de Philip Cluverius *Germania Antiqua*, con sus extraordinarias ilustraciones, para la conformación de una imagen temprano-moderna de los germanos.⁶⁹⁵ Cluverius era un historiador y geógrafo alemán nacido en Danzig, que había estudiado leyes en Leiden bajo el magisterio de Joseph Justus Scaliger. *Germania Antiqua* constituye parte de un esfuerzo enorme de construcción de una geografía histórica universal. Un hecho sorprendente es que el propio Cluverius haya sugerido que el conocimiento de los indígenas americanos fuera un elemento básico para la reconstrucción de una imagen de los antiguos germanos: “Es fácil ver, a partir de un examen de los monumentos antiguos, la complexión de los cuerpos de las gentes que vivieron en todo el mundo y las tierras conocidas en la Antigüedad. Y hoy lo que nos ha sido traído del mundo externo de los americanos es un conocimiento común”.⁶⁹⁶ Cluverius y el ilustrador de su libro conocían seguramente las imágenes grabadas por De Bry.⁶⁹⁷

IV

¿Qué decir del problema durante el siglo XVIII? La denuncia posmoderna del proyecto ilustrado tendió a verlo como un ejercicio de control y represión del otro. La Ilustración es, desde esta perspectiva, un impulso racionalista y ordenador que clasifica y ordena al otro, devenido la contracara oscura de lo civilizado. Pero tal vez, como ha sugerido Maiken Umbach, puedan hallarse en algunas imágenes producidas en el contexto ilustrado evidencias de la riqueza y complejidad mayores de esa época, rastros de que se trascendieron entonces las oposiciones binarias

entre bárbaro/salvaje-civilizado, razón-irracionalidad, etcétera.⁶⁹⁸ ¿Es posible encontrar también en las imágenes ilustradas del continente americano un conjunto de significados más complejos y cambiantes de aquellos habitualmente asignados al pensamiento ilustrado?

No son pocas las evidencias de que existió, en la variedad del pensamiento ilustrado, una tendencia importante al eurocentrismo y la unilinealidad. Como ha demostrado Anthony Pagden y confirmado Daniela Bleichmar, cuando los europeos encontraron el Nuevo Mundo, la flora y la fauna americanas fueron incluidas a la fuerza en las categorías biológicas y botánicas clásicas, al tiempo que los indios americanos se distribuyeron en una variedad de relaciones espaciales y temporales con Europa y Asia: “lo que no podía incluirse en esta suerte de red conceptual, se relegaba al campo de lo maravilloso o lo monstruoso”.⁶⁹⁹ En ese contexto, Adam Ferguson defendía que “el arte es natural para el hombre: está destinado desde el primer momento de su ser a inventar y crear”,⁷⁰⁰ pero los hombres que comprendieron ese principio usaron el conocimiento para controlar la naturaleza y civilizarse, mientras que quienes no llegaron a entenderlo permanecieron en un estado de barbarie o salvajismo. Son ideas compatibles con la famosa frase de Locke, según la cual “al comienzo, todo el mundo era América”, de modo que el estado salvaje de los americanos había sido compartido por todos los pueblos al comienzo de su historia.⁷⁰¹ En palabras de Joseph Marie Degerando,

el viajero filósofo que navega hasta los más remotos rincones del globo se desplaza, de hecho, por la ruta del tiempo. Viaja al pasado. Cada paso que da es un siglo. Las islas que alcanza son para él la cuna de la sociedad humana. Los pueblos que nuestra va-

nidad ignorante desprecia se le revelan como monumentos antiguos y majestuosos de los orígenes del tiempo, monumentos que son mil veces más dignos de nuestra admiración y respeto que las pirámides que se despliegan en las márgenes del Nilo.⁷⁰²

Ubicamos ejemplos semejantes en la historia natural dieciochesca, desde la *Histoire naturelle, générale et particulière*, de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon,⁷⁰³ hasta los *Recherches sur les Américains*, que Cornelius de Pauw publicó en 1768.⁷⁰⁴ La historiografía ilustrada de las etapas o estadios era, en efecto, eurocéntrica, en tanto daba por sentado que el sistema social y político alcanzado por algunos países después del oscuro milenio medieval (tan cristiano cuanto bárbaro) constituía la consolidación de las costumbres más avanzadas a las que la humanidad podía aspirar: el mundo de la razón y las costumbres civilizadas.⁷⁰⁵ En la formulación de los filósofos escoceses, cada etapa de la historia de la sociedad podía distinguirse de acuerdo con su modo de subsistencia, que a su turno determinaba el carácter de las ideas sociales e instituciones.⁷⁰⁶ Una vez que las etapas se ordenaban de manera jerárquica (caza y recolección, pastoreo, agricultura, comercio), todo pueblo pasaría hipotéticamente por cada una de ellas para llegar, sólo en el último estadio, al florecimiento completo de las artes y las ciencias. Era ésa la época en la cual se encontraba la sociedad europea del siglo XVIII.

Hallamos en el pensamiento ilustrado una definición conceptual más clara que la imperante en siglos anteriores, cuando el uso de “bárbaro” o “salvaje” para describir a los americanos se utilizaba de modo indistinto, a lo que se suma una proyección al mundo entero de la periodización ideal esgrimida para el desarrollo de la humanidad europea, lo que significa el establecimiento de una historia filosófica eurocéntrica y la proyección de

uno o varios mitos preexistentes al mundo entero, sin importar las realidades de los pueblos que lo habitan. Sin embargo, en el mismo periodo, aparecen anomalías que cuestionan esa formulación uniforme. Así, por ejemplo, la distinción entre salvaje y bárbaro no parece ser tan tajante como se piensa. La *Encyclopédie*, de 1751, intentaba distinguir a salvajes y bárbaros, en tanto “los primeros forman pequeñas naciones dispersas que no tienen deseos de unirse” y los segundos “se unen a menudo, y esto ocurre cuando un jefe se somete a uno de los otros”. Es más, describía a los salvajes como habitantes antropófagos del continente americano. Empero, los salvajes son definidos finalmente como “pueblos *bárbaros* que viven sin leyes, sin política, sin religión y no tienen una residencia fija”.⁷⁰⁷

Esta anomalía tiene una formulación adicional en las descripciones de los americanos que, usualmente concebidos como salvajes por el pensamiento ilustrado, eran muchas veces descritos como bárbaros.⁷⁰⁸ No se trata aquí de una evolución en el estado de los indios, que los habría llevado del salvajismo a la barbarie —idea en todo compatible con el esquema ilustrado de desarrollo de la humanidad—, sino de casos en los que bárbaro y salvaje funcionan como conceptos confusos o intercambiables. Según Donald R. Kelley, desde el inicio del Renacimiento el estudio de los indios americanos hasta entonces desconocidos llevó a concebirlos como el equivalente de los bárbaros a los que aludió Tácito. Esta idea fue recuperada por Justo Lipsio primero y por Giambattista Vico más tarde.⁷⁰⁹ Entre los franceses, un ejemplo notable es el de Charlevoix, quien se refirió en reiteradas ocasiones a los indios del Paraguay como “bárbaros”.⁷¹⁰ Cuando Raynal lo citaba, copiosamente aunque sin referencias, en la *Histoire des Deux Indes*, la transición súbita de “salvaje” a “bárbaro” se repetía.⁷¹¹ Lo interesante es que, al narrar la procesión de los flagelantes de 1539, Charlevoix y Ray-

nal definen a la ceremonia europea como bárbara y a los indios americanos como salvajes.⁷¹²

Estas variables, transmisiones y anomalías del pensamiento ilustrado se expresan también en territorio americano. David Weber ha escrito una excelente síntesis de los usos del término “bárbaro” en relación con los indígenas y españoles en el siglo xviii.⁷¹³ En América Central y América del Sur, españoles y criollos aplicaron a los indios no incorporados a la sociedad colonial, de manera más o menos indistinta, los términos de “bárbaros”, “salvajes”, “bravos”, “feroces”, “infieles”, “gentiles” o “indómitos”.⁷¹⁴ En 1770, el fiscal protector de indios Francisco Moreno y Escandón sostuvo que la provincia de Nueva Granada estaba “infestada por alguna parte de indios *bárbaros*” y que “la herida que los *salvajes* han infligido al cuerpo político del reino no admite otra curación que el cauterio de las armas”.⁷¹⁵ Algunos autores optaron por una clasificación escalonada de diferentes grados de barbarie (Miguel Lastarria dividió a los indios en catorce grados de progreso hacia el “estado adulto de civilización”), en otros casos, el uso es menos sistemático y esos términos resultan intercambiables.⁷¹⁶

Otro ejemplo interesante es el de las misiones de exploración que, financiadas por las coronas europeas, eran al mismo tiempo formas de ciencia y de control imperial. Entre ellas, se cuentan los viajes oficiales de Godin y La Condamine (1735-1742), Bougainville (1767-1768), Cook (1771-1775 y 1776-1778) y La Pérouse (1785-1788). Alejandro Malaspina encabezó una expedición de este tipo entre el 30 de julio de 1789 y el 20 de septiembre de 1794.⁷¹⁷ Sabemos que la dotación de Malaspina incluía un plantel de pintores, José del Pozo y José Guío, luego reemplazados por Tomás de Suria, Fernando Brambilia y Juan Ravenet.⁷¹⁸ En general, podría decirse, como Daniela Bleich-

mar, que las expediciones científicas españolas de fines del siglo XVIII tenían entre sus objetivos hacer visible la naturaleza del mundo entero mediante el uso de imágenes y la conformación de colecciones. La visibilidad dotaba a esa naturaleza de movilidad, la cual la volvía cognoscible y, por ende, gobernable.⁷¹⁹ Eso es, de manera evidente, muy cierto en cuanto a los especímenes naturales recogidos por los expedicionarios y también en lo que hace a la incansable tarea cartográfica desarrollada por ellos. Los astrónomos, naturalistas, geógrafos y artistas que participaron en la expedición de Malaspina, al igual que quienes lo hicieron en otras, anteriores y contemporáneas, podían ser los sujetos activos frente a una naturaleza maleable y objetiva a la hora de describir y comprender la botánica, la zoología y la geografía del nuevo continente.

Sin embargo, es igualmente cierto que, entre sus objetivos, estaba producir informes sobre la situación política y administrativa del reino. En el caso de la Patagonia, esto implicaba establecer contacto directo con los indios del Atlántico y el Pacífico Sur. Los expedicionarios se esforzaron por comunicarse con ellos, comprender sus costumbres, distinguir a los unos de los otros y, además, desentrañar las claves de sus relaciones con los europeos, fueran españoles o ingleses. Estos indios, bárbaros y salvajes según el vocabulario de la época, pero también portadores de costumbres consideradas civilizadas por los europeos, no eran objetos naturales pasivos, especímenes registrados por los naturalistas y dibujantes, ni tampoco fueron concebidos así por los europeos que se entrevistaron con ellos, quienes elogiaron su inteligencia y astucia, aunque se mostraron preocupados por su miserable condición.

Pues bien, José del Pozo y los suyos nos dejaron un nutrido repertorio iconográfico, en el cual pintaron a los hombres y mujeres que encontraron en América. De particular interés es un autorretrato de Pozo en el acto de dibujar a la joven Cata-

ma, hija del cacique Jonchar.⁷²⁰ De acuerdo con un diario de la expedición, eran “idénticos las facciones el colorido y los trajes de uno y otra. La edad del primero sería de unos sesenta años, la de la segunda catorce, según pudimos deducir de las épocas de nuestras colonias en el puerto Deseado y en el de San Julián con los que combinamos sus noticias”.⁷²¹ A decir de Francisco Javier Viana, la joven Catama, que iba siempre acompañada de su padre y mostraba un comportamiento despreocupado, era “de una enorme viveza y tenía gran facilidad para comprender todo lo que se le explicaba e incluso para traducir palabras de su idioma al castellano”.⁷²² Más interesante aún, la niña no se sorprendió por el hecho de que quisieran retratarla, sino todo lo contrario. Según Juan Vernaci, “no extrañó a ésta ni la acción de pintar ni ver su imagen, si procuraba componer su pelo mientras la retrataron desde luego para parecer mejor, recibió la madre de la muchacha esto como un obsequio hecho a su hija pues regaló como muy buena piel de león, al copiador del mejor semblante de todas las mujeres de la compañía”.⁷²³ El boceto de Pozo muestra al artista acompañado de otro miembro de la expedición dibujando a la joven patagónica. En el segundo plano, vemos la silueta de dos caballos ensillados y con freno, pero sin estribos, atendidos por sendos jóvenes que suponemos indios, que no se distinguen del todo bien. Catama está de pie, frente a Pozo, vestida con un abrigo de piel y botas de cuero. Mientras el artista la retrata, ella gira su rostro hacia la izquierda, de modo que es el único personaje del dibujo que comprende, en otro acto de sagacidad, que el ojo del artista no es el que vemos dentro de la obra, sino que coincide con el del espectador y está capturando la totalidad de la escena. Esto no significa, por cierto, que los objetivos imperiales de conocer a los nativos de América para dominarlos mejor estuvieran ausentes de la práctica de los expedicionarios, ni que el acto de verlos y retra-

tarlos fuera indiferente para esa práctica de explotación colonial. Pero sí quiere decir que la atribución de un carácter activo y una autoconcepción de superioridad a los españoles y de cierta pasividad a los indios no es tan clara ni simple como podría parecer a primera vista.

El último ejemplo al que quiero referirme está, de nuevo, a caballo entre América y Europa. Se trata del *Quadro del reyno del Perú*, una obra monumental, de más de tres metros por uno, fechada y firmada en Madrid en marzo de 1799 por Louis Thiebaut.⁷²⁴ Se trata de un intento de proveer una visión integral del virreinato, que varios especialistas han vinculado con la iconografía enciclopedista ilustrada.⁷²⁵ Los textos incluidos en la representación fueron obra de José Ignacio Lequanda, quien los produjo a partir de información libresca y, sobre todo, de su propia experiencia de veintiocho años en el Perú como tesorero de Lima, Huamanga y Trujillo (partes de estos pasajes habían sido publicados con anterioridad en el limeño *Mercurio Peruano*). Poco sabemos de Thiebaut, salvo que nunca estuvo personalmente en América y que procedía de una familia de grabadores que ilustraron libros franceses de historia natural (entre ellos, los de Buffon y Humboldt). ¿Cómo produjo entonces esas representaciones tan elocuentes? Además de la copiosa tradición de obras ilustradas sobre la realidad histórica, humana y natural de América, Lequanda proveyó al artista de copias de imágenes producidas por viajeros como el franciscano Girbal y el gobernador Requena, así como de parte de los dibujos que Thaddeus Haenke y Juan Ravenet hicieran para la Expedición Malaspina.⁷²⁶

Las 381 figuras de la representación se dividen en cuatro apartados: la geografía física, incluyendo la centralidad de la minería para la economía del virreinato; la historia, desde la época incaica hasta la virreinal; la historia natural, y la etnogra-

fía. El conocimiento de la historia natural del reino era crucial para una administración económica y política exitosa,⁷²⁷ pero la etnografía nos interesa de modo especial, pues presenta a los pobladores del reino en la forma de treinta y dos tipos humanos: la mitad son hombres y la mitad mujeres; a la izquierda las naciones definidas como civilizadas y, a la derecha, las clasificadas como salvajes. El *Quadro* no enfatiza la mezcla racial. Las naciones civilizadas de la izquierda incluyen indios, africanos, negros, mulatos y criollos. Las naciones salvajes son ejemplos de “buen salvaje”: no adoptaron el cristianismo, pero no son caníbales bestiales; tienen hijos y poseen herramientas. Se trata de una representación idealizada, despojada de conflictos, casi como la incorporación de piezas en la exhibición de un gabinete de curiosidades. Teniendo en cuenta que entre los tipos retratados no aparecen peninsulares, el *Quadro* propone que esos personajes deben comprenderse ante todo en el marco de la historia de los incas y sólo en segunda instancia en la posterior dominación española. Para el primer caso, Lequanda deja bien sentado que, desde la época de Manco Capac, los indígenas del Perú habían establecido un sistema estatal sólido y estable, poco compatible con un reino bárbaro o salvaje.⁷²⁸ De cualquier modo, el conjunto describe la diversidad racial y social del virreinato y se inspira claramente en la pintura de castas, que también reúne muchas imágenes, de la naturaleza y la sociedad, en un solo cuadro con varios compartimentos.⁷²⁹

Intentemos extraer algunas conclusiones provisionarias de este recorrido de dos siglos. Desde la llegada de los hombres del Viejo Mundo a América se produjo un fenómeno cultural de gran complejidad. El esfuerzo de integrar a los pueblos antes desconocidos para los europeos en los saberes hasta entonces imperantes respecto de la historia humana implicó, por un lado, la identificación de los americanos con pueblos del pasado

del Viejo Continente, fueran bárbaros o salvajes. Pero también significó, excepcionalmente, una reformulación de las ideas con relación al propio pasado europeo. El proceso no quedó restringido sólo a usos europeos. Las formas de representación, textuales y visuales, provenientes del Renacimiento, se expresaron casi de inmediato y de manera muy creativa en América, incluso en manos de artistas y escribas indígenas. Esto provocó una influencia recíproca que dio lugar a varios casos del fenómeno del “pensamiento mestizo”, ya analizado por Serge Gruzinski.⁷³⁰ Las producciones culturales que pueden enmarcarse dentro de esa categoría reforzaron en ocasiones ideas previas sobre la humanidad americana y se convirtieron en formas adicionales de la dominación. En otras circunstancias, hicieron posible una resistencia subrepticia, manifiesta, por ejemplo, en la preservación de creencias y técnicas precolombinas articuladas con las renacentistas, como en el *Códice Florentino*. Pero, además, conllevaban una actitud renacentista respecto del problema: la aspiración, no siempre concreta ni genuina, de construir un conocimiento certero y secular a partir de una recuperación del saber antiguo y moderno. Al hacerlo, las representaciones del hombre y la mujer americanos se configuraron de modos complejos, que sólo pueden ser entendidos en un contexto cada vez más conectado.⁷³¹ Por último, todo esto nos indica que es preciso comprender el Renacimiento también en sus vínculos e implicaciones globales, tanto en lo que hace a sus fuentes, como en lo referente a sus desarrollos, ideas y prácticas posteriores.⁷³²

Pico en el trópico. Cómo se estudia la filosofía del Renacimiento en América Latina

Ernesto Priani Saisó

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

La manera en que la filosofía del Renacimiento italiano ha sido estudiada dentro de la academia en América Latina, concretamente en el siglo xx, es un asunto al que se le ha prestado poca atención. A simple vista puede parecer una cuestión específica, circunscrita a un aspecto tangencial y subordinado de la historia de la formación de las universidades en el continente. Pero la importancia histórica que tiene la filosofía del Renacimiento italiano en los idearios de la Conquista y del establecimiento de la colonia en América hace que el modo en que se recibe, se traduce y se estudia a lo largo del último siglo no pueda desvincularse de cómo se reflexiona sobre el descubrimiento de América, la Conquista y la configuración de los idearios independentistas.

Además, el interés por la filosofía renacentista en América Latina está vinculado con fenómenos históricos del pasado reciente, como la emigración italiana a Argentina y Uruguay a principios de siglo, el ascenso al poder de los nacionalismos en España e Italia, la nueva ola de emigración española e italiana a América Latina, la fundación de editoriales como Losada y el Fondo de Cultura Económica, y la consolidación de las universidades latinoamericanas hacia mediados de siglo xx. Así, directamente enlazada con la recepción académica de la filosofía del Renacimiento italiano no sólo está la revisión del pasado colonial, sino también la configuración de instrumentos e instituciones culturales que tienen una influencia crucial en la conformación de la cultura latinoamericana en el siglo xx.

Si bien este estudio está limitado a la academia y al interés dentro de ella por una fracción de la filosofía del Renacimiento europeo, su campo de análisis es en realidad amplio y rebasa los alcances de este texto. Por ello, en aras de guiar este esfuerzo por un cauce en que no se desborde, se tomaron decisiones metodológicas para hacerlo al mismo tiempo factible y relevante.

La investigación se circunscribió a los países de habla hispana, en donde se encuentran la mayoría de las naciones del continente, conscientes de que una investigación posterior deberá incluir a Brasil. Con esta misma intención se decidió que los límites temporales estarían dados, por un lado, por la publicación, en 1935, de *El último filósofo del Renacimiento*, Giordano Bruno, de Luggi Fabbri —primer trabajo publicado en América sobre un filósofo del Renacimiento— y, en 1992, de *El pensamiento moderno*, de Luis Villoro, que se ubica justo al inicio de una producción más abundante de los estudios sobre el Renacimiento en América Latina. Por otro lado, el estudio se centró en la recepción de cuatro filósofos: Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, porque son los autores en quienes se ha basado la recepción y quienes más impacto tuvieron a lo largo del siglo xx. Se han dejado de lado intencionalmente los casos de Leonardo da Vinci y Galileo Galilei, a los que de manera recurrente se aborda en relación con los filósofos mencionados, pues su inclusión como filósofos es, al menos, discutible. Un caso semejante es el de Maquiavelo, sólo que aquí interviene el hecho de que la historia de su recepción en América Latina, en especial de *El príncipe*, sigue siendo una asignatura pendiente que posee características distintas y no necesariamente vinculadas con las de nuestros pensadores.⁷³³ Sin duda, será necesario poder dar cuenta de cómo se articula el estudio de la obra de estos tres personajes dentro de una comprensión más vasta del fenómeno de la recepción académica del

pensamiento renacentista italiano, pero eso tendrá que ser objeto de un trabajo posterior mucho más extenso.

Los resultados que aquí se presentan tienen como base el análisis de dos tipos de documentos. Uno, las traducciones de las obras de estos filósofos al español, en particular, por supuesto, los prólogos a las mismas. Dos, los estudios académicos sobre la filosofía del Renacimiento, tanto aquellos generales sobre el tema —ya sean traducciones u obras originales—, como los dedicados a la filosofía de uno o varios autores, igualmente en traducción o como obras originales. El valor de éstas es que permiten identificar los marcos teóricos y las consideraciones filosóficas que han dominado el estudio, por lo cual constituyen el testimonio más claro de la forma en que se aborda una filosofía. Se decidió incluir las traducciones y estudios realizados en España para establecer un contrapunto y mostrar el valor de los que se desarrollaron en el continente. De hecho, sólo son relevantes a partir de 1972, cuando comienzan a producirse en España, y luego éstos circulan de manera generalizada en América Latina.

Una última advertencia. Este estudio se enfrentó a ciertas dificultades, como la falta de trabajos previos sobre el tema, la dispersión de los materiales y el acceso limitado a catálogos de bibliotecas en algunos países, lo que obliga a matizar prácticamente todos los resultados. Es difícil contar con la certeza de que, en efecto, hemos agotado todas las posibilidades y de que no hay obra que no se haya tenido en cuenta. La mayor parte de las afirmaciones aquí contenidas poseen un carácter provisional y pueden modificarse por evidencias no consideradas que pudieran surgir en un momento posterior de investigación. Hay que recordar que las publicaciones anteriores a 1980 son difíciles de rastrear, pues algunas circularon sólo de manera local, lo cual complica su localización y análisis.

La recepción académica de la filosofía del Renacimiento es un fenómeno del siglo xx en América Latina. Antes del establecimiento de las universidades modernas en el continente, el conocimiento de los pensadores renacentistas era más bien anecdótico. Entre los artículos periodísticos de Manuel Gutiérrez Nájera, por ejemplo, es posible encontrar menciones ocasionales a Pico della Mirandola y sus novecientas tesis;⁷³⁴ lo mismo ocurre en artículos como “Un brindis de Ernesto Rensa”, publicado en *La Libertad*, el 25 de octubre de 1878; “Los gaditanos antiguos navegaron a la América”, en *El Registro Oficial* de la Ciudad de México, el 8 de junio de 1843; o “El Catolicismo de acuerdo con el espiritismo”, en *La razón del pueblo*, el 25 de marzo de 1874, donde se alude lo mismo a Pico que a Ficino en los contextos más variados, incluyendo, por supuesto, el del espiritismo. Las referencias a obras de estos autores, cuando es el caso, son a la muy amplia *Opera Omnia*, sin dar mayores precisiones. Esto es consistente con el hecho de que no se tienen registros de una traducción al español de alguna de las obras de los pensadores en la época, por lo cual la circulación de sus ideas, o de los nombres de los filósofos acompañados de una idea general de sus obras, parecen provenir de topos eruditos, fórmulas acuñadas y transmitidas, y ocasionales referencias a pasajes específicos con un patente carácter anecdótico.

Lo anterior nos permite afirmar que a inicios del siglo xx no había un marco de estudios formales que antecediera el comienzo del interés académico por el pensamiento renacentista; éste apareció en la medida en que ciertas condiciones materiales se fueron produciendo: la creación, en el caso de México, y la reforma, en el de Argentina, de las universidades; las olas de emigración, tanto italiana como española, que trajeron consigo el conocimiento y el interés por el Renacimiento; y la aparición de las obras completas o estudios académicos de los filósofos del

Renacimiento en Italia, sobre todo. Los estudios sobre la filosofía del Renacimiento italiano parten, en el siglo xx latinoamericano, desde sus cimientos, y vieron construir gradualmente, a lo largo de la centuria, los elementos para que su consolidación.

Una panorámica general del siglo xx nos permite identificar al menos dos grandes etapas en el proceso de la recepción académica de la filosofía renacentista italiana. La primera, de fundación, puede fijarse entre 1925 y 1959, centrada en dos figuras: Bruno y Campanella; se desarrolló sobre todo en Argentina, con pequeñas escalas en México. La segunda, que contempla las décadas de 1960 a 1990, está marcada por el interés continental en el *Discurso sobre la dignidad del hombre*, de Pico, y las primeras traducciones de Ficino. En cada una de ellas prevalece un claro interés por un cierto momento de la filosofía del Renacimiento, y muestran la diferencia en las aproximaciones y en las ideas que dominaban, en cada caso, el encuentro con los pensadores renacentistas.

La llegada

No hay mucho que buscar en las primeras décadas del siglo xx. Apenas se publican un par de traducciones de estudios en España por la *Revista de Occidente*, en 1925, obras de Matthias Baumgartner y Ricardo Höningwald, en la colección “Los Grandes Pensadores”. En una, la serie de pensadores incluye a san Agustín, santo Tomás y Giordano Bruno y, la segunda, a Descartes, Spinoza y Leibniz. Hay constancia de que la obra circuló en América —hay registros en diversas bibliotecas nacionales, aunque no parece haber sido retomada por ningún estudioso posterior—. La obra, sin embargo, sirve para introducir la importancia otorgada por el siglo xix alemán a Giordano Bruno. De hecho, las figuras de Bruno y Campanella son rescatadas y valoradas como “ejemplo de mejorar la filosofía en el verdadero método ecléctico”, por el historiador de la filosofía

Jacobo Brucker en su impresionante *Historia crítica de la filosofía* de 1744.⁷³⁵ Brucker exalta sobre todo la figura del nolano y, sin duda, sus consideraciones influyeron en personajes como Jacobi, Schelling y Hegel, y éstos, a su vez, en la apreciación general de la relevancia histórica de Bruno que se refleja, entre otros, en Baumgartner y Hönigswald. Este último, que escribe el apartado relativo a Bruno, señala:

Giordano Bruno se encuentra todavía bajo la influencia de la tradición medieval. Y una de las tragedias profundas de su vida, tan llena de conflictos, es el haber percibido, con intuición genial, los obstáculos que esta tradición representaba para el espíritu científico puro, sin haber encontrado, empero, los verdaderos medios metódicos para romper la servidumbre de estas trabas, aunque sus teorías encajan perfectamente en el marco del sistema ideológico en que se continúa histórica y objetivamente la ciencia del Renacimiento.⁷³⁶

Por ello no debe extrañarnos, pues, que fuera Giordano Bruno el primero en aparecer y ser estudiado en América Latina. Hay un primer retrato de él publicado en Buenos Aires en 1935 con el título *El último filósofo del Renacimiento, Giordano Bruno*, de Luggi Fabbri, editado por Iman. No constituye un estudio académico. Su autor, un anarquista italiano cercano a Enrico Malatesta, con una larga trayectoria revolucionaria y de reflexión sobre el anarquismo, había emigrado a Montevideo en 1929. Su libro evidencia uno de los primeros rasgos de la recepción de este filósofo: su figura llega con los emigrados italianos a Uruguay y Argentina, y con el sello de pensador rebelde y

perseguido, que se destacaría constantemente en las reflexiones latinoamericanas.

En 1939 apareció la traducción de *La filosofía moderna, del Renacimiento a Kant*, de August Messer, en Espasa Calpe, Buenos Aires, hecha por Emilio Rodríguez Sadia. Se trata de la tercera edición de esta obra, la primera en América, que había sido traducida y publicada por primera vez en España en 1929. El Renacimiento de Messer tiene tres características fundamentales: la emancipación de la autoridad, el íntimo contacto con las ciencias y lo que llama la “vuelta a la vida cotidiana”, contrario al recogimiento religioso medieval.⁷³⁷ Con estas premisas, bajo la etiqueta de neoplatonismo, toca a Ficino y Pico apenas de pasada. En contraste dedica un apartado completo a Bruno y otro a Campanella, filósofos a quienes encuentra relacionados con Copérnico y que representan de manera cabal los tres rasgos que ha dado al Renacimiento. En él hallamos de nuevo a Bruno y a Campanella como figuras relevantes, destacados por sus vínculos con la ciencia y el progreso del conocimiento.

El año de 1941 es el más importante para la recepción propiamente académica de los pensadores renacentistas. Aparecen de forma simultánea dos traducciones al español de obras de Giordano Bruno. La primera, *De la causa principio y uno*, de Ángel Vassallo en Buenos Aires, por editorial Losada. La segunda, *De lo infinito, universo y mundo*, a cargo de Constante y Alfredo Galletti en Santiago de Chile, bajo el sello de Ercilla. El hecho de que hayan aparecido el mismo año no puede tomarse como una coincidencia, sino como la manifestación de un momento en que existe un interés específico alrededor de las obras de Bruno y el acceso, tanto idiomático como material, a ellas. Los dos textos de Bruno forman parte de los diálogos conocidos como metafísicos y se traducen del italiano, idioma en que fueron escritos. Las dos versiones al español están realizadas a partir de la edición de Giovanni Gentile del primer volumen de la

Opera Italiane de Bruno, publicado en Bari por Laterza en 1925, en el cual se reúnen precisamente los diálogos metafísicos, lo que es indicativo de que tal edición circulaba en Argentina en aquel momento.

En cuanto a los traductores, Ángel Vassallo nació en Italia, pero desde muy joven llegó a Argentina, donde se formó como abogado y humanista. En la época en que tradujo el texto de Bruno era profesor adjunto de Ética en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Tenía 39 años. En las breves páginas con que prologa su traducción presenta a Bruno “como el mayor filósofo del Renacimiento”.⁷³⁸

Consciente de que es la primera vez que se traduce al español, subraya que se trata del diálogo más importante “de la trilogía metafísica”.⁷³⁹ No ofrece mayores razones para justificar la traducción. La mirada de Vassallo sobre Bruno está mediada por la lectura de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas de Hegel*. En ese sentido, para Vassallo, “Bruno inicia y formula el panteísmo moderno —tanto el panteísmo de la sustancia (Spinoza) como el panteísmo del logos (Hegel)”.⁷⁴⁰

Hay dos rasgos más que destaca de Bruno en su breve introducción: que es un autor neoplatónico y que lo considera un filósofo moderno. No está por demás señalar que su traducción ofrece resúmenes de los diálogos, los cuales están tomados expresamente de las cartas con que Jacobi polemiza con Mendelshon sobre el spinozismo y que fueron publicadas en una versión italiana de Laterza en 1914, a la que remite. Esto nos permite hacer notar, de nueva cuenta, el peso que la emigración tiene en el nacimiento del interés por la filosofía renacentista, no sólo como un interés legítimo por la apropiación de la cultura emigrada, sino porque con ella llega el acceso al idioma y, por lo tanto, a los textos originales.

Una breve referencia a la editorial en que se publica, Losada. Ésta es la creación de un emigrado español, Juan Losada Benítez, quien en 1928 llegó a Buenos Aires como responsable de la sucursal de Espasa Calpe en Argentina. En 1938, cuando esta editorial tomó decisiones orientadas por sus simpatías con el nacionalismo de Franco en España, Losada la abandonó y junto con personajes como Guillermo de Torre, Attilio Rossi, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero, entre otros, formó Losada, que sería fundamental en la recepción de la filosofía italiana en América Latina.⁷⁴¹

El otro traductor de Bruno, Alfredo Galletti, era diez años menor que Vassallo: tenía 29, y su situación era otra. Cuando tradujo a Bruno era ayudante de Francisco Romero en la Universidad de Buenos Aires y dirigía una revista de corta existencia con el significativo nombre de *Renacimiento*, en la cual se publicaban textos con una gran variedad de temáticas y autores, pero por supuesto también sobre Giordano Bruno, lo que nos da indicios de la existencia de un movimiento cultural más amplio y vivo en el que se inserta el interés por el Renacimiento.

La visión de Bruno que tiene Alfredo Galletti, quien firma el prólogo, se basa en la vida trágica del filósofo y en su lucha por la verdad. Lo describe como “un perseguido, que se apasiona y lucha ante cada nueva injusta persecución”. Aquí su retrato:

Bruno es hombre renacentista, y si bien sus doctrinas aparezcan —a la distancia— un tanto pueriles y absurdas, sus grandes descubrimientos e intuiciones valen para nuestro mundo de hoy. Nadie se atrevió en su tiempo a decir lo que Bruno expuso.

Nuestro filósofo, indagador de la verdad, no en vano murió en la hoguera por sus principios: quedará como vivo ejemplo del espíritu en libertad.⁷⁴²

Desgraciadamente Galletti no ofrece referencias bibliográficas que nos den pistas de la red de conocimientos detrás de su traducción y conocimiento de Bruno, aunque por la forma en que lo vincula con Spinoza y Hegel, y subraya el carácter panteísta de su pensamiento, es muy probable que sus fuentes hayan sido próximas a las de su colega.

También en 1941, pero esta vez en México, el Fondo de Cultura Económica publicó *Utopías del Renacimiento*, que reúne los textos utópicos de More, Campanella y Bacon, traducidos por los académicos del exilio español Agustín Millares Carlo, Agustín Mateos y Margarita V. de Robles. Se trata de la primera traducción de la obra de un filósofo renacentista italiano —la de Campanella— en México. Todo el volumen se enmarca teóricamente a partir del trabajo de Silvio Zavala y de su texto *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España*, de 1937, a la cual hace constante referencia Eugenio Ímaz, quien realiza el estudio preliminar. El interés por las utopías renacentistas, y en particular por Campanella, se deriva en México del interés por la obra y el pensamiento de personajes como Quiroga, que responden a un proyecto erasmista y utopista. De esta forma, el nombre de Campanella quedó asociado con el de la utopía y ésta con América como espacio utópico.

Después de estas traducciones iniciales, se sucedieron aquellas de estudios sobre el Renacimiento. En 1944, por ejemplo, el Fondo de Cultura Económica publicó *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, de Dilthey, traducido por Eugenio Ímaz; en 1946, la Antigua Librería Robledo en la Ciudad de México haría lo propio con *La filosofía del Renacimiento*, de Wilhelm Windelband; y, en 1951, Emecé editó en Buenos Aires *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, de Ernst Cassirer, traducido por Alberto Bixio. Es muy importante destacar que las traducciones privilegian a autores de origen alemán, y obliga

a pensar por qué no se traduce ninguno de los estudios hechos en Italia. No hay una respuesta tajante, pero una de las razones debe ser el acceso idiomático al italiano por parte de los académicos, pues, en las bibliografías, con frecuencia las obras aparecen referidas en la lengua original.

Los trabajos de Rodolfo Mondolfo fueron la cúspide de este primer periodo de recepción del pensamiento filosófico italiano. Nacido y formado en Italia, emigró a Argentina en 1938, donde permaneció el resto de su vida. De nueva cuenta fue un emigrado quien trajo consigo su interés por la filosofía del Renacimiento y los estudios asociados con ella. Entre finales de la década de 1940 y principios de 1950 publicó: *Tres filósofos del Renacimiento* (Bruno, Galileo, Campanella), en Losada. Se trata de un libro de ensayos en torno a estos pensadores, aunque centrado sobre todo en Bruno. Al presentar el texto, Mondolfo escribe:

Bruno, Galileo y Campanella —tres de las figuras más sobresalientes de la época luminosa de la historia espiritual de Occidente, que ha merecido el nombre de Renacimiento (gloria especialmente de Italia) — son acaso los pensadores de ese periodo que más extensa e intensa influencia han ejercido sobre los desarrollos ulteriores de la filosofía y la ciencia modernas.⁷⁴³

El Bruno de Mondolfo es progresista. Tiene una fuerte idea de la historia y de cómo en ésta logra el progreso. Apunta Mondolfo a propósito de Bruno:

Y así, en el curso de la historia de la humanidad Bruno ve realizarse el infinito progreso, que para él

es un incremento continuo, cuantitativo y cualitativo al mismo tiempo, del espíritu humano. La industriosa labor a que este espíritu es impulsado incessantemente por su capacidad interior de desarrollo y por el aguijón de la necesidad juntos crea —si el espíritu no se entrega a la inercia y la muerte, como ocurre en las épocas de estancamiento y retroceso— la formación del mundo de la cultura, la conquista de la verdad hija del tiempo, es decir, el proceso casi divino, del progreso humano.

744

En 1950 Mondolfo publicó *Ensayos sobre el Renacimiento italiano* —Universidad Nacional de Tucumán— y, en 1954, *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento* —Losada. Esta última, en realidad, es una reedición de su primera obra. Éstos constituyen los estudios más influyentes en el siglo xx en América Latina, gracias, entre otras cosas, a que circularon en la mayor parte de los países del continente. Cierran, de cierta forma, un primer ciclo de recepción de la filosofía italiana del Renacimiento, caracterizado por centrarse en dos figuras clave: Bruno y Campanella.

Las razones que explican que sean éstos los filósofos estudiados inicialmente en América Latina son varias. La primera, por supuesto, el lugar que la historiografía filosófica, en particular la alemana, les otorga como pensadores modernos, afines a la ciencia y poderosamente influyentes para la posteridad. Pero hay también, como hemos visto, razones de índole material: la edición contemporánea de las obras italianas de Bruno y el acceso al idioma original en que están escritos por parte de los académicos. Sin embargo, no podemos dejar de lado el momento en que esto ocurrió: durante la transición de la guerra a la posguerra. ¿Qué interés podría representar, para la cultura de

Argentina y México, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, la aproximación a un filósofo rebelde y a un utopista?

Más que dar una respuesta a esta pregunta, el propósito es mostrar la inquietud que despierta la coincidencia del interés por Bruno y Campanella dentro de ese espacio temporal específico. No deja de ser significativo que, ante la destrucción de Europa, la cultura de América Latina se apurara a rescatar a “las figuras más sobresalientes de la época luminosa de la historia espiritual de Occidente”, como señaló Mondolfo. Ejemplos de libertad, dirá Galletti. Rasgos de una apropiación que, en esos años, resonaban como la posibilidad de mantener vivo lo que en otra parte parecía eclipsarse.

Pico en el trópico

A partir de los años sesenta se produjo un giro en los estudios del Renacimiento, marcado, en parte, por nuevas condiciones, como el acceso al latín, gracias a la consolidación de los estudios clásicos y, en consecuencia, aunque no únicamente, la traducción del que puede caracterizarse como el texto renacentista más popular, hasta nuestros días, en el continente: el *Discurso acerca de la dignidad del hombre*, de Giovanni Pico della Mirandola.

Tal giro ocurrió, siempre de manera pausada, del siguiente modo. En 1963, en el lugar quizás más improbable de América, Puerto Rico —una isla del Caribe bajo influencia estadounidense—, se publicó la primera traducción al español del *Discurso*. El traductor fue José María Bulnes Aldunate, intelectual y catedrático chileno de gran relevancia cultural, que había llegado invitado a la isla para impartir una cátedra en humanidades en 1959 y donde permaneció hasta 1970.⁷⁴⁵ Esta primera traducción refleja la existencia de un cambio de perspectiva en el acercamiento a la filosofía del Renacimiento italiano. En princi-

pio, constituye una revaloración del papel jugado por los filósofos florentinos en la historia de la filosofía, en general considerada marginal dentro de la historiografía filosófica alemana y, por ello, una reinterpretación del fenómeno conjunto del Renacimiento, al que se desliga de la historia de la ciencia y se le conduce hacia sus fuentes humanistas, en especial hacia su antropología filosófica, que hace recaer en Pico y, en particular, en el *Discurso*.

Pero éste no fue la única novedad. En 1968, en Argentina, Adolfo Ruiz Díaz tradujo por primera vez al español el *Comentario al Banquete*, de Marsilio Ficino. Esa misma década aparecen distintos estudios, comenzando por el de Paula Gómez Alonso, quien publica en 1966 una *Historia del pensamiento filosófico de la época del Renacimiento*, en la ciudad de Puebla, México, en la editorial Cajica. Al año siguiente, en Buenos Aires apareció la traducción del *Giordano Bruno*, del académico italiano Augusto Guzzo, por la editorial Columba, quizás la primera traducción al español de un estudio italiano sobre el Renacimiento.

También en 1968, en Santiago de Chile se publicó la obra del filósofo polaco Bogumil Jasinowski, *Renacimiento italiano y pensamiento moderno*, por Ediciones de la Universidad de Chile. Y, excepcionalmente en España —donde hasta ese momento no había habido ninguna edición significativa de la producción filosófica del Renacimiento—, la Editorial Guadarrama sacó a la luz *Humanismo y Renacimiento*, de Samuel Dresden. Por último, el Fondo de Cultura Económica publicó, en 1970, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, de Paul Oscar Kristeller, con la traducción de Federico Patán, con lo cual se dio paso a la difusión de pensadores escasamente tratados en el continente, como Valla y Pomponazzi, además de Ficino y Pico.

A estas obras siguieron nuevas traducciones. En 1972, Adolfo Ruiz Díaz saca su versión del *Discurso sobre la dignidad del*

hombre, de Pico, en Mendoza, Argentina, bajo el sello de la Universidad Nacional de Cuyo. Ese mismo año, la Universidad Nacional Autónoma de México edita en México la segunda traducción de *La cena de las cenizas*, de Giordano Bruno, realizada por Ernesto Schettino.

Schettino guía su interés por Bruno y su interpretación de esta obra por *La cosmología de Giordano Bruno*, de Paul-Henri Michel, con lo que enfatiza un Bruno cosmológico (frente al metafísico que han traducido Vassallo y Galletti). En Buenos Aires, la editorial Aguilar publicó *Sobre el infinito universo y los mundos*, también de Bruno, en una nueva traducción hecha por Ángel J. Cappelletti, formado en Argentina en la tradición de Vassallo, aunque realizada ya con conocimiento de las obras de Kristeller. En su prólogo, que es sobre todo un estudio en torno a *La Cena de las cenizas* y *Sobre el infinito universo*, Cappelletti señala que:

es conveniente que el público de habla española sepa que al leer la obra cuya traducción aquí le ofrecemos, y luego la *Cena de las cenizas* y luego *Sobre la causa*, “entrará en el corazón mismo de la filosofía bruniana” y que, “si antes de ponerse en contacto con las obras latinas no podrá decir que tiene un conocimiento perfecto de la misma, poseerá por cierto la parte esencial”.⁷⁴⁶

Los Brunos de Schettino y de Cappelletti, aunque todavía circunscritos a los diálogos italianos, son primordialmente cosmológicos y abiertos, ya no sólo a su perfil científico, sino que apuntan de manera más generosa, hacia la alta complejidad de su obra.

Al año siguiente, en 1973, apareció *Mundo, magia y memoria*, una selección de textos hecha y traducida por Ignacio Gómez de Liaño para Taurus en España. Fue la primera traducción de un filósofo del Renacimiento realizada en ese país, y se produjo a la luz de los trabajos de Frances A. Yates, como se declara en la introducción.⁷⁴⁷ Esto explica la selección de textos tan distintos a los diálogos italianos que habían venido construyendo, incluso apenas un año antes, la figura de Bruno en Latinoamérica. En su bibliografía, Gómez de Liaño no recogió ninguno de los trabajos efectuados en América Latina, lo que sin duda fue una indicación de la relación asimétrica entre la tradición de estudios llevados a cabo en España y los cultivados del otro lado del Atlántico.

Estas dos décadas formaron una época de transición. En ella trabajaron académicos dedicados de manera plena al estudio de la filosofía del Renacimiento, como Cappelletti y Ruiz Díaz, quienes, a diferencia de Vassallo, Galletti y el propio Mondolfo, no conjugaron sus intereses académicos sobre el Renacimiento con intereses profesionales o académicos de otro tipo. Son, pues, universitarios especializados en el estudio del Renacimiento, y cuya producción y enseñanza constituyeron un detonador del estudio de esa filosofía en la década siguiente.

Por la extensión de este texto es imposible dar cuenta de todas las traducciones y estudios llevados a cabo en los distintos países de habla hispana desde 1970 hasta 1992. Pero es factible destacar algunos que muestran este creciente interés por el Renacimiento.

En primer lugar está la publicación en los Estados Unidos de una versión castellana del *Discurso sobre la dignidad del hombre*, de Pico, en Boston, por Floretia Publishers. En España comenzaron las traducciones de obras de pensadores renacentistas, así como estudios sobre los mismos, que llegaron a toda América

Latina. En principio, la traducción del *Discurso sobre la dignidad del hombre* por Editora Nacional, la cuarta al castellano, preparada por Luis Martínez Gómez, que incluye una de las cartas de Pico a Hermolao Bárbaro y el opúsculo *De ente et uno*. También hay que subrayar la selección de Pedro R. Santidrián en *Humanismo y Renacimiento* (que contiene el propio discurso de Pico, además de textos de Ficino, Valla, Poliziano, Pomponazzi, Castiglione y Guicciardini), publicado por Alianza Editorial en 1986. Es pertinente detenerse en las presentaciones que ambos hacen a sus traducciones, pues los dos se refieren al interés de Ortega y Gasset por Leonardo.

Hace unos cuarenta años, Ortega y Gasset salía a los campos de España proponiendo un nuevo modelo de educación y de humanidad. Y no se le ocurre otra cosa más que proponer a Leonardo da Vinci, el gran genio renacentista, como el modelo y paradigma de los nuevos tiempos.⁷⁴⁸

Y es justamente el interés de Ortega por Leonardo el que de cierto modo justificaría el interés por Pico della Mirandola y por el pensamiento renacentista italiano en la España que, tras la muerte de Franco, volteaba hacia temas que habían sido excluidos. Amén de esta reivindicación con un tono nacionalista —volver a Ortega y la filosofía española— hay en ellos dos un mismo motivo para traer el Renacimiento a la mirada de sus contemporáneos. “Nosotros —escribe Luis Martínez—, hombres de finales del siglo xx, no sabemos bien, aunque tenemos la sospecha, de si no nos encontramos en una coyuntura histórica similar al Renacimiento aquel, portada de la llamada Edad Moderna”.⁷⁴⁹

Se mezcla aquí el diagnóstico de la crisis de la modernidad, con el entusiasmo de una España que renace después de Franco y que busca en el estudio sobre todo de los autores del Renacimiento florentino quizá una referencia para su propio momento. En esos años aparecieron dos traducciones más en español del *Discurso* en Valencia y en Barcelona.

En 1984 Editora Nacional sacó a la luz la traducción de Miguel Ángel Granada a *La cena de las cenizas*, de Bruno. En su introducción no justifica su versión en el marco de un momento cultural o a partir de una necesidad específica. Granada, que sin duda es uno de los más prolíficos traductores de Bruno y estudioso del Renacimiento de habla hispana, comprende su misión de una manera mucho más académica y menos cultural. Pero contrasta en él su interés por el desarrollo de los estudios académicos europeos y estadounidenses, sobre todo, y su desconocimiento (o desinterés) por los trabajos que lo precedieron en español en América Latina.

A la proliferación de traducciones de Bruno han contribuido, por supuesto, los trabajos de Ernesto Schettino, quien en este periodo tradujo la *Expulsión de la bestia triunfante*.

Además de Giordano Bruno —cuya obra hoy puede leerse, si no en su integridad, sí en su mayor parte en castellano—, en los ochenta se publicó también una nueva traducción del *Comentario al Banquete de Platón*, de Ficino, por Rocío de la Villa Arduara en España, y otra en México, por la Universidad Nacional Autónoma de México, a cargo de María Pía Lamberti en 1994. Asimismo, una selección de las novecientas tesis de Pico, conocida como *Tesis mágicas y cabalísticas*, por la editorial Obelisco, traducidas por Eduardo Sierra en 1982.

En cuanto a los estudios, esta etapa cierra con la aparición de *El pensamiento moderno*, de Luis Villoro, en 1992. Se trata de una revisión del pensamiento renacentista en general (no sólo el

italiano) como antecedente del moderno. Su objetivo es mostrar el rompimiento con la vieja idea del mundo, que hizo posible la aparición de un nuevo modelo de pensamiento. Su ensayo se enmarca en la tendencia de hablar del fin del pensamiento moderno y del paradigma científico. Apunta Villoro:

A partir de la crisis de la modernidad buscaremos los inicios de ese pensamiento en crisis [...] En efecto, ¿qué mejor para comprender nuestra época y las transformaciones que anuncia, que verla en sus orígenes? ¿Qué mejor para descubrir las ideas supuestas en nuestra imagen del mundo que perseguirla allí donde era germen, anuncio? Ver, en suma, el hombre moderno en la frescura de sus inicios, en el entusiasmo de su primer descubrimiento.⁷⁵⁰

De esta forma, el ensayo más emblemático de esa época en Latinoamérica sobre el Renacimiento es, en realidad, uno sobre la modernidad. Motivo que ya se encontraba sugerido en las traducciones españolas del *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Y fue precisamente al *Discurso* al que Villoro le dedicó un capítulo casi completo. Escribe:

Los humanistas del Renacimiento descubren que el hombre es capacidad de disrupción. Al igual que el Adán del *Discurso* de Pico, irrumpe en la plenitud del orden ya establecido, así como el histrión genial de Vives asalta la escena y rompe la trama, así cualquier hombre puede realizarse, sin seguir las sendas marcadas, “haciendo el camino al andar”. El ideal del nuevo hombre es el individuo que, en vez de atenerse a moldes fijos, pretende elegir para sí una reali-

dad propia; es el ideal que Goethe más tarde acuñaría con el lema “Llega a ser tú mismo”.⁷⁵¹

Cierto, Villoro atribuye a Pico y el Renacimiento el origen de una idea consolidada sólo después: el individualismo. Pero más allá de la lectura que hace de Pico, es notable que en ella se refleja el interés despertado en América Latina por el *Discurso* y su visión del hombre, como el vértice desde el cual se organiza en él la filosofía del Renacimiento.

Es necesario poner en conexión este interés por el hombre y su lugar en el mundo, con las preocupaciones propias de la América Latina de la segunda mitad del siglo xx. En los años en que esta región vive la Revolución cubana y los movimientos rebeldes aparecen en todo el continente, junto con las reacciones autoritarias y conservadoras, el interés por el Renacimiento se concentró en una idea del hombre donde éste “irrumpe en la plenitud del orden ya establecido”, a decir de Villoro. El *Discurso* parece ser, así, un símbolo de la inquietud latinoamericana por un nuevo hombre, capaz de ser lo que quiera ser. Las catorce ediciones (diez traducciones diferentes) que desde 1963 hasta nuestros días ha tenido el *Discurso* evidencian que la inquietud es continental, pues en los Estados Unidos, Puerto Rico, Argentina, México y Colombia ha sido traducido numerosas veces.

Palabras finales

La historia de la recepción académica de la filosofía del Renacimiento italiano refleja una parte de la historia cultural del continente. Enlazada con las olas de inmigración antes y durante las guerras mundiales, su recepción está dada en función de una mirada que, desde América Latina, puede volverse hacia la cultura italiana del Renacimiento gracias a vínculos de sangre y,

con ellos, al acceso a la lengua italiana, y a materiales y obras escritos en ella. Pero esto no es todo; esa misma emigración crearía las editoriales que convirtieron ese interés por el Renacimiento en parte de la agenda cultural latinoamericana, a lo largo del siglo. El impulso dio lugar a que los estudios sobre el Renacimiento crecieran y se intensificaran durante la segunda mitad del siglo, de la mano con el crecimiento de las universidades y la irrupción de la producción cultural española, con impacto en América Latina, que terminaría abriéndole la puerta a un Renacimiento diferente del estudiado durante los primeros años de la recepción.

De hecho, la filosofía del Renacimiento italiano se recibió en sentido inverso al de la historia. Con los pensadores del último Renacimiento, Bruno y Campanella, al inicio, y los del Renacimiento florentino después. Una suerte de viaje hacia atrás que en cierto modo comparte toda la academia en el siglo xx, pero que en América entra en relación con realidades y aspiraciones históricas, a las que dan cuerpo.

Bibliografía

Baumgartner, Matthias y Ricardo Höningwald. *San Agustín, santo Tomás de Aquino, Giordano Bruno*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.

Cassirer, Ernst. *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Traducido por Alberto Bixio. Buenos Aires: Emecé, 1951.

Dilthey, Wilhelm. *Hombre y mundo en los siglos xvi y xvii*. Traducido por Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

Dresden, Samuel. *Humanismo y Renacimiento*. Madrid: Guadarrama, 1968.

Enfield, William. *The History of Philosophy, from the Earliest Periods: Drawn up from Brucker's Historia Critica Philosophiae*. Londres: Thomas Tegg, 1939.

Fabbri, Luigi. *El último filósofo del Renacimiento*. Buenos Aires: Iman, 1935.

Ficino, Marsilio. *Comentario al Banquete*. Traducido por Adolfo Ruiz Díaz. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1968.

———. *Comentarios al Banquete de Platón*. Traducido por María Pía Lamberti. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

———. *De amore. Comentario al Banquete de Platón*. Traducido por Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 1994.

Galletti, Alfredo. “Introducción”. En Giordano Bruno, *De lo infinito, universo y mundo*. Santiago de Chile: Ercilla, 1941.

Giordano Bruno. *Cena de las Cenizas*. Traducido por Miguel Ángel Granada. Madrid: Editora Nacional, 1984.

———. *La cena de las cenizas*. Traducido por Ernesto Schettino. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

———. *Expulsión de la bestia triunfante*. Traducido por Ernesto Schettino. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

———. *Opera Italiane*. Editado por Giovanni Gentile. Bari: Laterza, 1925.

Gómez Alonso, Paula. *Historia del pensamiento filosófico de la época del Renacimiento*. Puebla: Cajica, 1966.

Gómez de Liaño, Ignacio. “Introducción”. En Giordano Bruno, *Mundo, magia y memoria*. Madrid: Taurus, 1973.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras IX. Periodismo y literatura, artículos y ensayos, 1877-1894*. Editado por Ana Elena Díaz Alejo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Guzzo, Augusto. *Giordano Bruno*. Buenos Aires: Columba, 1967.

Ímaz, Eugenio. “Introducción”. En *Utopías del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1941.

Irigaray, Juan Ignacio. “La trinchera del exilio español”. *El Mundo*, 21 de octubre de 2013, disponible en: <http://www.elmundo.es/america/2013/09/20/argentina/1379695566.html>, consultado junio 9, 2015.

Jacobi, Friedrich. *Sulla dottrina della Spinoza: lettere al Signor Mosè Mendelssohn*. Bari: G. Laterza, 1914.

Jasinowski, Bogumil. *Renacimiento italiano y pensamiento moderno*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1968.

Kristeller, Paul Oscar. *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*. Traducido por Federico Patán. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

Marín, Francisco. “José María Bulnes, la invención de lo posible”. *Proceso*, 8 de enero de 2013, disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=329868>, consultado 9 de junio de 2015.

Martínez Gómez, Luis. “Introducción”. En Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Madrid: Editora Nacional, 1984.

Messer, August. *La filosofía moderna, del Renacimiento a Kant*. Traducido por Emilio Rodríguez Sadia. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1939.

Michel, Paul-Henri. *La cosmologie de Giordano Bruno*. París: Hermann, 1962.

Mondolfo, Rodolfo. *Ensayos sobre el Renacimiento italiano*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1950.

———. *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires: Losada, 1954.

———. *Tres filósofos del Renacimiento*. Buenos Aires: Losada, 1947.

Pico della Mirandola, Giovanni. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Traducido por Adolfo Ruiz Díaz. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1972.

———. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Editado por Francisco Tauste Alcocer. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1986.

———. *Oración acerca de la dignidad del hombre*. Traducido por José María Bulnes Aldunate. Río Piedras, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1963.

———. *Oración acerca de la dignidad del hombre*. Traducido por Gerardo Ferracane. Boston: Florentia Publishers, 1978.

———. *Tesis mágicas y cabalísticas*. Traducido por Eduardo Sierra. Madrid: Obelisco, 1982.

Santidrián, Pedro R. “Introducción”. En *Humanismo y Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

Vassallo, Ángel. “Introducción”. En Giordano Bruno, *De la causa principio y uno*. Buenos Aires: Losada, 1941.

Velázquez Delgado, Jorge. “Maquiavelismo en Latinoamérica. El Pathos maquiaveliano de la realidad latinoamericana”. En *Maquiavelo en España y Latinoamérica*, editado por Moisés González García y Rafael Herrera Guillén. Madrid: Tecnos, 2014.

Villoro, Luis. *El pensamiento moderno*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Windelband, Wilhelm. *La filosofía del Renacimiento*. México: Antigua Librería Robledo, 1946.

Zavala, Silvio. *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España*. México: Antigua Librería Robledo, 1937.

Una nueva historia para un nuevo mundo: los modelos historiográficos entre Italia y Nueva España

Martín F. Ríos Saloma

Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM^{752*}

Introducción

Uno de los pilares sobre los que se legitimó el proceso de consolidación de la monarquía castellana y la construcción de la Monarquía Católica a partir de la segunda mitad del siglo xv fue el discurso histórico. El pasado era concebido no sólo como un proveedor de ejemplos útiles para el gobierno de la República —tema sobre el cual volveremos más adelante—, sino también en cuanto sustento ideológico para presentar las acciones de los reyes católicos, primero, y de los Austria, después, como la continuidad de un proyecto histórico centenario. En este sentido, cronistas e historiadores se convirtieron en mediadores entre las acciones pretéritas o presentes sobre las que se escribía y la sociedad de su tiempo a la que estaban destinadas.

La historiografía de finales del siglo xv y principios del xvi elaborada en Castilla bebió de las tradiciones locales previas que hundían sus raíces en el xiii, pero se nutrió además de las influencias italianas y de los nuevos modelos retóricos y humanistas que éstas promovían. Así, la península itálica, el reino de Castilla y la Nueva España fueron tres entidades geográficas que a partir del siglo xvi estuvieron llamadas a mantener un fecundo intercambio cultural y a constituirse en sede de tres importantes centros de poder, Milán, Madrid y la Ciudad de México, de una monarquía compuesta de naturaleza policéntrica como fue la Católica. La relevancia de este trabajo radica en contribuir a una mejor comprensión del proceso de proyección y tras-

vase de los valores culturales propios del Renacimiento europeo sobre los espacios americanos, y profundizar en el análisis de los debates intelectuales en torno a las distintas formas de concebir el pasado y la escritura de la historia en la modernidad temprana.

Nicolás Maquiavelo fue, sin duda, una de las figuras más representativas del Renacimiento italiano por cuanto encarnó, como pocos, los valores humanistas. En las primeras líneas de la dedicatoria a Lorenzo el Magnífico el Joven de su obra *El príncipe*, el historiador florentino escribía: “Así pues, deseando yo ofrecerme a Vuestra Magnificencia con algún testimonio de mi devoción, no he encontrado entre mis pertenencias nada más querido o que estime tanto como el conocimiento de las acciones de los grandes hombres, aprendido por mí gracias a una larga experiencia de los sucesos modernos y una continuada lectura de los antiguos”.⁷⁵³ Las palabras del que fuera también secretario y embajador de la Señoría son uno de los mejores testimonios sobre el sentido que tuvo el cultivo de la historia entre los humanistas del Renacimiento: la historia, proveedora de ejemplos para el gobierno de la República debía ser, asimismo, una fuente inagotable de conocimiento. Pero, a diferencia de lo que sucedía en la Alta o la plena Edad Media, no se trataba ya de un conocimiento sobre Dios y los designios de la Providencia, sino uno sobre “las acciones de los grandes hombres”.

Analizar el Renacimiento italiano desde América Latina constituye una magnífica ocasión para reflexionar acerca de la manera en que los modelos políticos, económicos, sociales, militares, religiosos, culturales y artísticos propios del ámbito mediterráneo fueron proyectados sobre el Nuevo Mundo avistado por Colón en 1492. Sólo en una perspectiva de larga duración que supere los estrechos marcos de la historiografía nacional o local y que considere las tres escalas de análisis —local, regional, internacional—, es posible plantear nuevas preguntas en torno

al proceso de reconocimiento, conquista y colonización de América y la transferencia de modelos, instituciones, saberes y personas en un camino de ida y vuelta entre las dos orillas del Atlántico.

La ocasión significa también un marco idóneo para debatir sobre el sentido, utilidad y conveniencia historiográfica de continuar empleando en los medios académicos el término “Renacimiento”, pues si algo puede decirse con certeza sobre él, desde este hemisferio del orbe, es que se trata, cuando menos, de una categoría artificial que confunde más de lo que explica y que, interesada en subrayar las rupturas en los terrenos cultural y artístico, desestimó la continuidad de los procesos históricos iniciados en el siglo xi: la expansión de la cristiandad occidental y su autoafirmación frente a los paganos y los infieles; el desarrollo del capitalismo mercantil y financiero gracias al crecimiento de los mercados internacionales; la lucha por el control de las rutas comerciales y de las fuentes de abastecimiento de metales preciosos y materias primas; el desarrollo tecnológico y, en fin, el de las letras y las artes plásticas.⁷⁵⁴

Superada ha quedado la visión que generó por Jacob Burckhardt y que reforzó John Addington Symonds sobre la existencia de un único Renacimiento iniciado en Italia a partir del siglo xiv que tocó con sus luces al resto de Europa, sumida aún en las sombras del feudalismo y el pensamiento escolástico.⁷⁵⁵ Sin negar la hegemonía cultural ejercida por Italia entre los siglos xiv y xvi, autores como Jean Delumeau,⁷⁵⁶ Peter Burke,⁷⁵⁷ Alain Tallon,⁷⁵⁸ Rafael Argullol,⁷⁵⁹ Joseph Pérez⁷⁶⁰ o Élisabeth Crouzet-Pavan,⁷⁶¹ quien en 2007 hablaba ya sobre los “Renamientos italianos”, han puesto de manifiesto la complejidad de este periodo de la historia mundial, por cuanto los distintos países europeos fueron capaces de recrear y resignificar los modelos culturales originados en Italia en un auténtico y fecundo

intercambio de ideas, modelos y saberes, y por cuanto las poblaciones autóctonas de Asia, África y América sufrieron el impacto de la expansión europea en lo que podemos definir como la primera globalización.

Frente a tal complejidad y amplitud temática, en las próximas líneas propondré una reflexión general sobre la transferencia de los modelos historiográficos entre el Viejo y el Nuevo Mundo, o, para ser más explícito, entre Italia y Nueva España, pasando, necesariamente, por el reino de Castilla, y teniendo como telón de fondo de forma implícita el complejo proceso de conformación de la Monarquía Católica.

A lo largo del último siglo, historiadores como Ramón Iglesia,⁷⁶² Juan Pérez de Tudela,⁷⁶³ Edmundo O’Gorman,⁷⁶⁴ Irving Leonard,⁷⁶⁵ Carmelo Sáenz de Santa María,⁷⁶⁶ Karl Kohut,⁷⁶⁷ Nora Edith Jiménez,⁷⁶⁸ Elsa Cecilia Frost,⁷⁶⁹ Alfonso Mendiola⁷⁷⁰ o Dominique de Courcelles,⁷⁷¹ entre otros, han dedicado sendos estudios a analizar la cronística elaborada en tierras americanas a partir del siglo XVI, incidiendo no sólo en aspectos codicológicos o de composición de las obras, sino también en los elementos biográficos de sus autores y en la función que estas crónicas tuvieron en la constitución de lo que O’Gorman denominó “el ser de América”.⁷⁷²

Sin embargo, y a pesar de que el corpus cronístico ha sido editado y estudiado prácticamente en su totalidad, me parece que hay dos aspectos que, por su obviedad, no han sido puestos de relieve de un modo suficiente: en primer lugar, que la cronística de la Conquista de América debe insertarse en el conjunto de la cronística realizada en Castilla entre los siglos XIII y XVI, la cual tendría la triple finalidad de exaltar a la monarquía, de construir una identidad colectiva y de guardar la memoria de los acontecimientos notables; los hitos de esta historiografía serían la *Crónica general de España*, de Alfonso X el Sabio, redac-

tada en el segundo tercio del siglo XIII, y la versión castellana de la *Historia de España*, de Juan de Mariana, publicada en 1601.⁷⁷³ El segundo elemento consiste en subrayar que la historiografía elaborada en y sobre América desde 1492 y a lo largo del siglo XVI se produjo en un contexto intelectual particular marcado por el humanismo y, por lo tanto, los modelos retóricos y de composición, los motivos y los sentidos de la crónica de Indias, se inspiraron en los modelos creados por autores como Alonso de Cartagena,⁷⁷⁴ Flavio Biondo, Lorenzo Valla,⁷⁷⁵ Pedro Mártir de Anglería,⁷⁷⁶ Lucio Marineo Sículo,⁷⁷⁷ Hernando del Pulgar,⁷⁷⁸ Antonio de Nebrija,⁷⁷⁹ Nicolás Maquiavelo⁷⁸⁰ o Francesco Guicciardini,⁷⁸¹ a quienes pudieron leer o no directamente, pero con los que, en cualquier caso, los cronistas de Indias compartieron una forma de ver el mundo y de escribir la historia.

Por lo anterior, el trabajo que presento parte de una pregunta muy sencilla: ¿de qué manera las crónicas de Indias reflejaron o imitaron los modelos de la historiografía generada en Italia y España entre los siglos XV y XVI? Para responder tal interrogante dividiré el texto en tres partes: en la primera expondré los trazos generales que distinguen a la historiografía humanista; en la segunda recordaré de modo superficial las características de la historiografía de la Conquista; por último, analizaré los prólogos de tres autores que he considerado suficientemente representativos: Pedro Mártir de Anglería, Francisco López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo.

La historiografía humanista

Diversos autores han dedicado provechosos estudios a analizar y definir la historiografía elaborada en los últimos siglos de la Edad Media y la temprana modernidad.⁷⁸² Así, puede seña-

larse que esta historiografía fue realizada por cronistas oficiales —en su mayoría laicos— a sueldo del rey, que desplazaron a un segundo plano a los cronistas monásticos de la Alta y la plena Edad Media: Pedro López de Ayala,⁷⁸³ por citar un autor del siglo xiv, o los ya mencionados Hernando del Pulgar, Antonio de Nebrija, Pedro Mártir de Anglería y Lucio Marineo Sículo tomaron el lugar del monje de Silos y del arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada,⁷⁸⁴ y alguien como Alonso de Cartagena, aunque clérigo, en su *Anacephaleosis* se mostró más como un cronista al servicio de la monarquía que como un religioso al servicio de la Iglesia.⁷⁸⁵

Elaborada a partir de documentos de la cancillería regia, pero sobre todo desde la experiencia personal, es decir, a partir de lo visto, lo vivido y lo oído, esta historiografía quería ser veraz y dar cuenta de los sucesos políticos pero, principalmente, dar forma, a través del discurso histórico, a una comunidad política —ya no sólo sacramental— constituida por el soberano, los súbditos y el territorio unidos por un pasado común. En consecuencia, fue una historia concentrada fundamentalmente en narrar hechos políticos: guerras, batallas, tratados, embajadas, o sea, aquellos sucesos que conformaban la vida política de la comunidad. En este sentido, la historiografía que nos ocupa fue asimismo pragmática, pues tenía una amplia conciencia de su utilidad como instrumento tanto del saber como de la política.

Redactada en la mayoría de los casos en lengua vernácula, aunque sin abandonar el latín como signo de identidad de la República de las letras, la historiografía de los siglos xv y xvi quiso asimismo imitar los modelos antiguos grecolatinos en elocuencia y erudición, de tal modo que la forma en que se presentaba el discurso era tan importante como la información y el mensaje político que transmitía. De esta suerte, la narración estaba adornada con discursos puestos en boca de personajes

principales a la manera de Tucídides, y las referencias a la Antigüedad clásica y a los ejemplos que de ella podrían extraerse eran continuas, de ahí que fuera una historiografía que tenía entre otras finalidades entretener y divertir.

Inserta en la corriente humanista, la historiografía dio cuenta de la búsqueda de la fama y la gloria por los protagonistas que hicieron del teatro del mundo el escenario para representar su drama particular. En este tenor, sin dejar de estar presente, el providencialismo cedió espacio a la voluntad personal, a los designios políticos y a las pasiones individuales en cuanto motores de la historia: el ser humano ya no era considerado un simple ejecutor de los designios divinos sino, por el contrario, era tenido por un agente transformador de la realidad. Historia laicizada y ansiosa de veracidad, no dio entrada —o muy poca— a los milagros, ni a las apariciones, y las referencias bíblicas fueron sustituidas paulatinamente por las citas de los clásicos: Cicerón, César, Tácito, Tito Livio.

Ejemplos de lo anterior pueden encontrarse con facilidad. Lorenzo Valla, en su *Historia de Fernando de Aragón*, redactada en 1445, opinaba que “la historia es tanto más sólida cuanto más se asienta en la verdad” y, con todos los humanistas de su tiempo, afirmaba “que no había otro motivo de ella que enseñarnos mediante ejemplos”.⁷⁸⁶ Por su parte, Alonso de Cartagena, hacia 1456, escribía en el prólogo a su *Genealogía de los reyes de España* que tenía “por materia si no forzosa cuando menos ni ajena de gusto ni vacía de provecho reducir a compendio alguna parte provechosa de los sucesos humanos para cuando la coyuntura nos ofrezca ocasión podamos entretener y sazonar la plática con varias fortunas de los Príncipes”.⁷⁸⁷ De igual manera, la *Crónica de los Reyes Católicos*, de Hernando del Pulgar, escrita entre 1469 y 1492, tenía como objetivo manifiesto “escribir la crónica de la muy alta e muy excelente princesa doña Is-

abel”, con el fin de “reencontrar la verdad de las cosas” y “hacer memoria de los que por sus virtuosos trabajos merecieron hacer loable fama”.⁷⁸⁸

La historiografía de la Conquista

La historiografía de la Conquista de América comparte numerosas características con la europea de la misma época. Elaborada por cronistas-soldados que acudían a su memoria, los autores hacían del hecho de haber protagonizado y presenciado los sucesos que narraban su fuente de legitimidad, apegándose así al antiguo criterio histórico de veracidad.

Escritas desde una perspectiva providencialista, en la que los triunfos eran interpretados como fruto del favor divino y las derrotas como castigo a los pecados de los hombres —elemento de significativa diferenciación frente a la cronística renacentista europea—, las crónicas dejaban entonces espacio para la iniciativa, la acción y la voluntad individuales, pues al tiempo que buscaban el otorgamiento de privilegios reales a través del reconocimiento de méritos y servicios, también buscaban la gloria y la fama postreras para sus autores y protagonistas.

Testimonios directos del descubrimiento de un Nuevo Mundo y sus civilizaciones, las crónicas son ricas en detalles y descripciones sobre la naturaleza, las personas y sus formas de organización política, costumbres y tradiciones, tanto religiosas como civiles. Obligados a explicar un mundo diverso con las palabras conocidas, en numerosas ocasiones los cronistas echaron mano de sus referentes para describir las formas y sabores de un fruto, para dar idea de las dimensiones de las cosas —Hernán Cortés, por ejemplo, compara la gran pirámide de Tenochtitlan con la Giralda de Sevilla o la estructura lacustre de la misma con Venecia— o para dar cuenta de las prácticas rituales paganas, de tal suerte que una y otra vez los templos prehispá-

nicos son designados —como ya es sabido y casi tópico— como “mezquitas” y sus sacerdotes como “alfaquíes”.⁷⁸⁹

Finalmente, todos los autores, repitiendo los modelos clásicos, eran conscientes de la utilidad de la historia, pero no sólo en tanto que proveía de ejemplos para el gobierno de los príncipes como quería Maquiavelo, o porque permitía guardar la memoria de los hombres y sus hazañas para la posteridad y evitar que se desvaneciera como opinaba Hernando del Pulgar, sino también porque todos le concedían una función legitimadora en la medida en que hacía posible reconocer a los fundadores del nuevo reino como un grupo que aspiraba, a su vez, a tomar el control político y económico del mismo. De esta suerte, asistimos al desarrollo de la función política del discurso histórico en un doble sentido: como proveedor de la legitimidad y como constructor de identidades colectivas.⁷⁹⁰

La historia del Nuevo Mundo: tres ejemplos

Presente en la Guerra de Granada por su natural inclinación a las novedades, el milanés Pedro Mártir de Anglería se dio a la tarea de informar al cardenal Ascanio Sforza sobre los sucesos notables de aquella contienda y se convirtió, al cabo de poco tiempo, en uno de los hombres más preclaros de la corte de los reyes católicos. Su presencia en la corte le permitió asistir a la formulación del proyecto colombino y dar testimonio en su correspondencia al cardenal Sforza de la vuelta de Cristóbal Colón de su primer viaje. La fascinación de tal empresa y la insistencia mostrada por altos príncipes de la Iglesia llevaría al humanista italiano a escribir en latín, inspirado en Tito Livio, sus *Décadas del Nuevo Mundo*, que dedicaría a Carlos I en 1516, fecha que a nadie escapa por su significación.⁷⁹¹

Realizadas a partir del contacto directo con los navegantes que visitaban la corte, las *Décadas* representarían el primer in-

tento por ofrecer una historia de conjunto acerca de las tierras que se iban reconociendo y, primordialmente, un loable esfuerzo por incorporar la empresa americana en la corriente de la historia universal, equiparando la gesta de la conquista del Nuevo Mundo con aquella de la expansión de Roma por el orbe.

Si bien podría pensarse a priori que, por tratarse de un humanista italiano, la obra sería una de las muestras más acabadas de esa historia laicizada enfocada en los hechos de los grandes hombres, al leer con detenimiento la dedicatoria “Al ilustrísimo rey don Carlos, rey Católico”, sorprende la óptica providencialista sobre la que se construyeron las *Décadas*:

Desde que la Providencia divina quiso crear el universo, reservó el que fuera conocida la inmensa extensión del mar occidental hasta estos nuestros tiempos en que ha sido descubierta para ti, Rey poderosísimo, bajo los felices auspicios de tus abuelos maternos. La misma providencia —continúa nuestro autor— parece que me hizo venir a España, no sé en virtud de que destino [...] para que recogiera con particular diligencia estos acontecimientos maravillosos y nunca vistos, que de lo contrario habrían quedado tal vez ignorados en las voraces fauces del olvido, por atender sólo en general a estos descubrimientos los historiadores españoles, muy distinguidos por cierto.⁷⁹²

Dos elementos merece la pena señalar del prólogo: en primer lugar, que se trata de uno de los primeros textos que a través del discurso historiográfico legitimaba la posesión del rey de España sobre las tierras recién descubiertas; en segundo término, que Pedro Mártir se adjudica el mérito, como quería Heródoto,

de evitar que el recuerdo de tan grandes hazañas cayera en el olvido y, antes bien, nuestro milanés se atribuye la gloria de haber sido él quien primero las dio a conocer en la Europa de su tiempo.

En este sentido, es interesante que, al final de la dedicatoria, nuestro autor volviera a remarcar la importancia histórica del descubrimiento y mencionara las riquezas del Nuevo Mundo, dando muestras de poseer un finísimo olfato histórico:

El que vuestros abuelos maternos os hayan sometido toda la España excepto un rincón; el que os hayan dejado la hermosa Nápoles con las fértiles islas de nuestro mar, cosa grande es ciertamente, y así lo he consignado yo en los anales; pero, lo diré con permiso de los antepasados, cuanto desde el principio del mundo se ha hecho y escrito es poca cosa, a ni ver, si la comparamos con estos nuevos territorios, estos nuevos mares, esas diversas naciones y lenguas, esas minas, esos viveros de perlas, aparte de otras ventajas que para ti ¡oh Rey potentísimo!, adquirieron tus abuelos.⁷⁹³

La *Historia de Indias y conquista de México*, de Francisco López de Gómara, vio la luz de la imprenta en Zaragoza en 1552 y a partir de entonces fue editada en varias ocasiones hasta su prohibición en 1553 por Felipe II.⁷⁹⁴ Dedicada al “emperador de romanos”, la *Historia de Indias* tenía como objetivo primordial articular en un relato coherente el descubrimiento de las Indias, hecho que, como se sabe, López de Gómara consideraba “la mayor cosa después de la creación del mundo”.

A pesar de la mucha tinta que corrió acerca del patrocinio que habría tenido la obra por parte de Cortés y su descalifica-

ción por la historiografía coetánea y posterior por no haber estado su autor nunca en América, hoy se conoce que López de Gómara no estuvo al servicio directo de Cortés ni fungió como su capellán, sino que más bien tuvo un trato preferencial con los servidores de éste y con su heredero, Martín Cortés.⁷⁹⁵ Estos datos no son banales para nuestro estudio, pues, más allá de la polémica, interesa resaltar el hecho de que López de Gómara escribió, como muchos autores de la época, con la finalidad de explicar el desarrollo y consolidación de la hegemonía hispana y de dar coherencia a los distintos relatos que para entonces circulaban sobre la empresa americana.⁷⁹⁶

Así pues, la *Historia de Indias* en realidad estaba destinada a mostrar a través del discurso histórico la legitimidad de la Conquista española por cuanto los indígenas “no tenían letras, ni moneda, ni bestias de carga”, además de que no conocían “al verdadero Dios” y estaban en “gravísimos pecados de idolatría, sacrificio de hombres vivos, comida de carne humana, habla con el diablo, sodomía” y poligamia, de tal suerte que gracias a la misericordia de Dios y la merced del emperador Carlos y sus antecesores, los indios se habían convertido, civilizado y hecho cristianos, abandonando su barbarie y su paganismo. “El trabajo y peligro —asienta el cronista al dirigirse al príncipe en la dedicatoria— vuestros españoles lo toman alegremente, allí en predicar y convertir como en descubrir y conquistar. Nunca nación extendió tanto como la española sus costumbres, su lenguaje y sus armas”.⁷⁹⁷

Si bien es cierto que López de Gómara jamás estuvo en América, para los fines que escribía ello no era necesario: no se trataba de dar cuenta de las cosas tal y como acontecieron, sino de escribir la historia de la Conquista y la expansión de España por el orbe, una historia que, como hemos dicho ya, se construía a partir de lo visto, pero también de lo oído.⁷⁹⁸

De tal suerte, no es casualidad que, como en el caso de las *Décadas* de Pedro Mártir, la obra esté dedicada también a Carlos. El príncipe constituye la piedra angular que sostiene el relato: él es el destinatario principal de la obra, aunque lo es igualmente de las acciones de “sus españoles” que dan la vida por su señor en un ejemplo de enorme y desinteresada lealtad a mayor gloria de la católica y cesárea majestad. He aquí las palabras de López de Gómara:

A don Carlos, emperador de Romanos, rey de España, señor de las Indias Nuevo Mundo.

Muy soberano señor: la mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crio, es el descubrimiento de Indias y así las llaman Nuevo Mundo. Y no tanto le dicen nuevo por ser nuevamente hallado, cuanto por ser grandísimo [...] Y también se le puede llamar nuevo por ser todas sus cosas diferentísimas de las del nuestro [...] El trabajo y peligro sus españoles lo toman alegremente, allí en predicar y convertir, como en descubrir y conquistar. Nunca nación extendió tanto como la española sus costumbres, su lenguaje y armas. Ni caminó tan lejos por mar y tierra las armas a cuestras, pues mucho más hubieran descubierto, sujetado y convertido si vuestra majestad no hubiera estado tan ocupado en otras guerras. Aunque para la conquista de Indias no es menester vuestra persona, sino vuestra palabra. Quiso Dios descubrir las Indias en vuestro tiempo y vuestros vasallos para que las convirtiédeses a su santa ley, como dicen muchos hombres sabios y cristianos. Comenzaron las conquistas de indios, acabadas las de moros, para que siempre guerreasen españoles contra infieles [...].

Tomasteis por letra “plus ultra”, dando a entender el señorío del Nuevo Mundo. Justo es pues que vuestra majestad favorezca la conquista, y los conquistadores, mirando mucho por los conquistados [...].⁷⁹⁹

Frente a estas obras, realizadas en la metrópoli, presentamos el testimonio directo de Bernal Díaz del Castillo, el cronista soldado por antonomasia.⁸⁰⁰ Mucho es lo que se ha escrito ya sobre el autor, sus intenciones, el proceso de composición y la transmisión de su obra, por lo cual, lo que nos interesa subrayar aquí es la manera en que un soldado se apropió de esos modelos humanistas.⁸⁰¹

La tarea resulta interesantísima, pues sabemos que Bernal Díaz rehízo su manuscrito en varias ocasiones y, así, contamos con dos versiones. En una de ellas, imitaría a los escritores de la península y abriría su obra con un prólogo fechado en 1568 en el que resalta el yo desde el cual se enuncia —un yo que refleja una enorme autoconciencia del individuo y de su lugar en la historia— y en donde se legitima lo narrado como historia verdadera por cuanto —a diferencia de López de Gómara— Bernal Díaz había sido testigo presencial y actor principal de esas “acciones de los hombres” a las que se refería Maquiavelo:

Yo, Bernal Díaz del Castillo, regidor desta ciudad de Santiago de Guatemala, autor de esta muy verdadera y clara historia, la acabé de sacar a la luz, que es desde el descubrimiento y todas las conquistas de la Nueva España, y como se tomó la gran ciudad de México y otras muchas ciudades [...] en la cual historia hallarán cosas muy notables y dignas de saber: y también van declarados los borrones y escritos viciosos en un libro de Francisco López de Gómara,

que no solamente va errado en lo que escribió de la Nueva España, sino que también hizo errar a dos famosos historiadores [...] y a esta causa digo y afirmo que lo que en este libro se contiene es muy verdadero, que como testigo de vista me hallé en todas las batallas y rencuentros de guerra, y no son cuentos viejos, ni Historias de romanos de más de setecientos años, porque a manera de decir, ayer pasó lo que verán en mi historia, y cómo y cuándo y de qué manera [...].⁸⁰²

Llama muchísimo la atención el hecho de que, a diferencia de Pedro Mártir, quien al usar el título *Décadas* legitimaba la empresa americana equiparándola a la historia y la grandeza de Roma, Bernal Díaz se distanciara de esa legitimidad y construyera una nueva, basada precisamente en que se trataba de asuntos recientes sobre los cuales no era posible dudar: frente a la legitimidad de la tradición y de aquella que otorgaba el pasado remoto, Bernal Díaz oponía aquella de las acciones humanas en el presente.

En la segunda versión, y que es considerada como la definitiva por la Biblioteca Cervantes virtual, el autor se opone con claridad a los valores de la historiografía humanista al punto que rehúsa escribir un prólogo, reivindica su desconocimiento del latín y rechaza la elocuencia y elegancia retóricas con las cuales se han querido adornar los hechos de armas, pues, según su parecer, las valerosas acciones de ese nuevo “Gran Capitán” que era Cortés —émulo de don Gonzalo Fernández de Córdoba— y sus hombres no requerían de tales ornamentos. Una vez más, el soldado forjado al calor de mil batallas despreciaba a quienes armados únicamente con su pluma escribían desde la comodidad de la corte sobre grandes hechos que no habían presenciado. Elemento retórico o no, lo cierto es que este prólogo y su fi-

nal evidencian hasta qué punto, frente al trabajo de archivo, el acopio de materiales, la transcripción de los mismos y la crítica filológica, que se presentaban como las bases para construir una incipiente metodología histórica al filo del 1500, la experiencia personal seguía siendo la principal fuente de conocimiento histórico:

Notado he estado como los muy afamados cronistas antes que comiencen a escribir sus historias hacen primero su prólogo y preámbulo, con razones y retórica muy subidas, para dar luz y crédito a sus razones, porque los curiosos lectores que la leyeren, tomen melodías y sabor de ellas, y yo, como no soy latino, no me atrevo a hacer preámbulo ni prólogo de ello, porque ha menester para sublimar los heroicos hechos y hazañas que hicimos cuando ganamos la Nueva España y sus provincias en compañía del esforzado y valeroso capitán don Hernando Cortés, que después el tiempo andado, por sus heroicos hechos, fue nombrado marques del Valle. Y para poderlo escribir tan sublimadamente como es digno, fuera menester otra retórica y elocuencia mejor que la mía, mas lo que yo vi y me halle en ello peleando, como buen testigo de vista yo lo escribiré. Con la ayuda de Dios, muy llanamente, sin torcer a una parte ni a otra, porque soy viejo de más de ochenta y cuatro años y he perdido la vista y el oír y por mi ventura no tengo otra riqueza que dejar a mis hijos y descendientes, salvo esta y mi verdadera y notable relación.⁸⁰³

Conclusiones

El análisis que hemos realizado en torno a tres obras capitales de la historiografía indiana nos permite aportar tres conclusiones.

La primera es que, efectivamente, los tres autores comparten las premisas generales sobre las que se construyó la historiografía humanista, por cuanto fue una historiografía centrada en narrar las acciones humanas con el doble propósito de evitar que dichas acciones se perdieran en el olvido y de legitimar el dominio sobre las tierras conquistadas, apelando siempre a la verdad. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurre en las obras de autores como Lorenzo Valla, Francesco Guicciardini o Nicolás Maquiavelo, la Providencia mantuvo en esta historiografía un papel cardinal como motor de la historia, y la voluntad humana quedó supeditada a los designios divinos.

La segunda conclusión consiste en que es factible afirmar que la historiografía sobre América puede insertarse plenamente en el conjunto de la historiografía castellana elaborada entre los siglos XIII y XVI, pues su finalidad última era exaltar y legitimar el papel que la Corona adquirió sobre el conjunto de los actores sociales, y alguien como Bernal Díaz, que escribía para legitimar su patrimonio a través del discurso histórico, no dudaba en decir que, una vez que se conquistaban las villas y lugares, éstos eran puestos bajo la soberanía real.

Estas dos conclusiones nos llevan a plantearnos un interrogante de primer orden: si la historiografía sobre la Conquista de América comparte los elementos propios de la historiografía humanista de la época y puede introducirse en el conjunto de la historiografía castellana, ¿en dónde radica la novedad? Ésta reside precisamente en el tema, ya que se trata de historiar, ni más ni menos, a un Nuevo Mundo, que debía ser integrado a la gran corriente de la historia universal y el cual debía hacerse inteligible; al que había que dar un sentido e incorporar al horizonte cultural de la Europa del siglo XVI, como ya apuntó

O’Gorman hace medio siglo. La historia, una vez más, sería el mejor instrumento para dotar al continente recién descubierto de una identidad propia y legitimar la soberanía de la majestad católica sobre las nuevas tierras y sus habitantes.

Lionello Venturi e Oswald de Andrade: um encontro entre o primitivo e o canibal

Fernanda Marinho

Universidade Federal de São Paulo

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Lionello Venturi, em 1926, publicou *Il gusto dei primitivi*, um livro interessado em valorizar o gosto do *Trecento* e *Quattrocento* e em estimular novos paradigmas na crítica de arte italiana. Dois anos depois surgia o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, que estabeleceu importantes aspectos do modernismo brasileiro. Propõe-se aqui um encontro, quase fabuloso, entre o primitivo de Venturi e o canibal de Oswald, afim de analisarmos ambos enquanto similares recursos metodológicos à renovação e reinvenção da história.

O livro de Venturi é dividido em duas partes: a primeira dedica-se à fundamentação teórica do que o autor entende por primitivo, e a segunda, à análise da decadência do gosto primitivo na arte clássica e sua sobrevivência durante o *Ottocento*. É evidente já na estrutura de seu livro que o primitivismo ao qual se refere não se restringe à arte medieval, nem tampouco a um juízo de valor pejorativo, mas a uma qualidade artística universal que pode ser encontrada da Antiguidade à arte contemporânea, que está menos atrelada às determinações culturais e mais a um caráter intrínseco da arte. Trata-se, portanto, de um gosto cultural cuja presença ou ausência teria determinado as fortunas e desfortunas da história da arte.

Entre os antigos, Venturi indica o gosto primitivo na inspiração artística não delimitada à natureza, como a preferência de Sócrates pelas “representações dos estados de ânimo às represen-

tações das coisas físicas”, que enfatiza a primazia do ilusionismo psicológico ao ilusionismo físico, da representação da alma à representação da natureza. Valendo-se do caráter místico da arte, Venturi embasa a sua crítica na espiritualidade medieval em detrimento da perfeição clássica.

Scompare dunque dall'arte ogni ideale di ricerca del vero, per lasciare il posto all'emanazione di una trascendenza morale; e scompaiono di conseguenza le cognizioni prospettiche, le proporzioni intese in senso naturalistico, e cioè il rapporto con l'esperienza fisica, ma non le proporzioni in sé, i ritmi, i rapporti numerici. E scompaiono i concetti classici di perfezione, di progresso e di decadenza nella storia dell'arte: la presenza di Dio permetteva a ogni artista di raggiungere d'un subito, con un slancio mistico, la perfezione.⁸⁰⁴

Segundo o autor, foi a partir do *Trecento* que a crítica e produção artísticas iniciaram o seu declínio devido ao crescente e irremediável vínculo da arte com a ciência, que estimulou uma percepção evolutiva e hierárquica da história da arte ao conceber o tempo presente como superior ao passado. Venturi lembra que para Boccaccio a arte de Giotto consistia no início de uma nova era e na origem da “glória florentina”, sinalizando tanto a supremacia de seu tempo quanto o seu patriotismo;⁸⁰⁵ que Petrarca encontrou em Simone Martini, seu contemporâneo, a perfeição divina da arte;⁸⁰⁶ que Filippo Villani, ao escrever a mais antiga vida dos pintores, destacou o papel da pintura italiana em detrimento ao da arte antiga e da ciência;⁸⁰⁷ que Cennino Cennini, no *Libro dell'arte*, reverenciou não apenas a Deus e a todos os santos, mas também a Giotto;⁸⁰⁸ e que Leon

Battista Alberti reivindicou a originalidade de sua teórica em detrimento às de Plínio e Vitróvio.⁸⁰⁹ Sentindo o esmaecimento do gosto primitivo durante o século xiv, Venturi constata que em Leonardo da Vinci já não encontraria mais nenhum vestígio: “Di tutto ciò ch’egli attuò come artista volle fissare le leggi scientifiche. [...] Per quella via si giungeva a Galileo, ma ci si allontanava sempre di più da Giotto”.⁸¹⁰ Lamentava, assim, os rumos da história da arte, que teria substituído a inspiração divina pelo aprendizado da técnica, o misticismo pelo realismo, a representação da alma pelo estudo da perspectiva. Em oposição ao patriotismo dos florentinos e à presumida superioridade técnica dos renascentistas, o primitivismo venturiano clamava por uma reordenação dos paradigmas artísticos da história da arte em prol de um novo mapa cultural.

Em contrapartida, Oswald de Andrade inaugurava os primeiros passos de amadurecimento do movimento modernista brasileiro, opondo-se à demais tendências modernas engajadas com uma identidade nacional conservadora, como o grupo Verde-amarelismo, e às reminiscências do indianismo romântico. O Manifesto Antropófago, publicado pela primeira vez na *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928, serviu-se dos relatos dos viajantes europeus, de onde surgiu a mitificação do canibal como símbolo do extremo limite entre a natureza humana e a animal, e como ameaça à moral e às doutrinas católicas. Cristóvão Colombo, em 23 de novembro de 1492, descrevia uma terra que:

Diziam que era muito grande e que lá havia uma gente que tinha um olho na testa, e outros chamavam de canibais, de quem demonstravam ter muito medo. O Almirante diz que acredita que há um pouco de verdade em tudo isso, mas que o mais provável

é que tivessem capturado alguns e, como não voltassem, dizia que tinham sido comidos.⁸¹¹

Entre os relatos da época, destaca-se o ensaio *Dos Canibais*, de 1580, de Michel de Montaigne, que apresentou uma análise mais imparcial e menos depreciativa dos costumes indígenas, introduzindo um olhar mais crítico à cultura europeia do que à indígena ao afirmar:

Nós podemos chamá-los de bárbaros em vista das regras da razão, mas não em vista de nós mesmos, que os ultrapassamos em toda espécie de barbárie. Sua guerra é de todo nobre e generosa e tem tanta desculpa e beleza quanto pode haver nessa doença humana: não possui outro fundamento entre eles, que a simples inveja da virtude.⁸¹²

Oswald de Andrade vale-se também deste distanciamento crítico verificado em Montaigne ao atribuir primordial importância às cartas de Américo Vespúcio para a construção da mentalidade do Renascimento: “Foram elas que criaram as Utopias. Abria-se, enfim, um horizonte para o homem europeu, confinado na terra plana e imóvel entre o céu e o inferno. Havia do outro lado do mundo terras novas, que habitavam um homem diferente”.⁸¹³

No entanto, a antropofagia oswaldiana, longe de qualquer intuição antropológica, não consiste numa análise etnológica do confronto entre o indígena canibal e o europeu desavisado, mas trata-se de um artifício metafórico em prol da elaboração de uma identidade nacional moderna e autêntica, livre dos vícios culturais europeus. Ao datar o Manifesto Antropófago, Oswald escolhe um evento que corresponderia à inauguração

de uma nova identidade nacional: a devoração, pelos índios caetés, de Pero Fernandes Sardinha, o primeiro bispo do Brasil. Demonstra, assim, que a violência contra o europeu é elemento primordial na construção do nacional, como afirma: “Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti”.⁸¹⁴ Tratar-se-ia, como bem definiu Benedito Nunes, “de uma vingança tribal imaginária, que ritualizou a violência romântica da rebelião individual, uma reação anticolonialista, deglutidora de imperialismos”.⁸¹⁵ O canibal antropófago é a simbologia das disparidades culturais decorrentes da colonização, que servirá ao modernista como recurso figurativo da construção da brasilidade.

Para compreendermos o projeto modernista de Oswald de Andrade é, portanto, mister considerarmos não apenas a sua instância nacional, mas também o seu flagrante interesse pela desestabilização dos alicerces políticos e religiosos europeus. Em outras palavras: para a construção da brasilidade era necessária a desconstrução da “europeidade” através de uma reordenação paradigmática que pudesse inverter os poderes históricos entre metrópole e colônia. “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre Declaração dos Direitos do Homem”,⁸¹⁶ afirmou Oswald, no manifesto, indicando tal inversão.

Enfatizando o caráter desconstrutivo da antropofagia oswaldiana, propõe-se aqui um cruzamento com o primitivismo venturiano, afim de ressaltarmos as diretrizes da crítica e da história da arte de então. Esta comparação vem estimulada por dois principais constructos presentes em ambos os casos: a insuficiência da história como disciplina e, por consequência, a insurgência de um novo paradigma moderno.

Começemos com o primeiro constructo –a insuficiência da história– que em Venturi é flagrante ao longo de todo o livro //

gusto dei primitivi. Ao condenar o estreitamento da arte com a ciência, o autor esvazia a noção de perfeição absoluta, e responsabiliza Giorgio Vasari pelos principais prejuízos da crítica de arte:

E però dopo il Vasari i pregiudizi nella critica d'arte non ce ne fu più uno soltanto, ma due: il primo era stato la natura presa a un modello, il secondo fu il modo con cui la natura fu razionalizzata dagli antichi. Naturalismo e classicismo rimasero staccati e confusi nello stesso tempo: aspetti diversi di un medesimo errore.⁸¹⁷

A perspectiva historiográfica de Venturi parte da sua crítica a estes dois prejuízos supracitados, contextualizando-os numa percepção da história determinada pelas biografias dos seus “ilustríssimos” personagens. A narrativa histórica defendida por Venturi embasava-se no gosto cultural e não nas escolhas individuais, concebendo a cultura mais a partir das suas permanências do que das suas rupturas. Alcançamos aqui o ponto central da crítica de Venturi: o conceito de gosto implica numa história da arte não delimitada a escolas, grupos e ateliês, mas numa ampla história das recepções que chegava a incomodar o conceito mesmo de nação.

La scuola fiorentina del trecento non ha dato nulla che possa essere paragonato all'arte di Giotto, il suo fondatore. E uguale è la posizione di Van Eyck di fronte alla scuola fiamminga del seicento, di Giorgione di fronte alla scuola veneziana della prima metà del cinquecento, di Caravaggio di fronte a molte scuole italiane del seicento. [...]. E cioè, per intendere lo sviluppo del gusto, è conveniente tener d'oc-

chio l'ispirazione prima che ha suscitato un nuovo mondo di preferenze e di tendenze [...]. Se dunque invece del criterio d'inizio apogeo decadenza si adoperasse quello della creazione iniziale e della successiva più o meno lunga discesa, sino alla nuova improvvisa affermazione d'una nuova personalità e quindi una nuova creazione, la storia del gusto sarebbe più aderente alla critica delle singole personalità artistiche.

818

O contexto da escrita de *Il gusto dei primitivi* ilustra melhores implicações. A Itália de então enfrentava um perigoso sentimento de nacionalismo oriundo das primeiras formulações do fascismo italiano, ainda revestidas pelo tom de recuperação da Primeira Guerra. O projeto moderno do governo propagava uma identidade nacional monumental através do resgate do classicismo como a principal potência artística da história italiana. Como é sabido, Lionello Venturi foi um dos doze professores universitários a negarem a assinatura ao *Giuramento di fedeltà al fascismo*, em 1931, perdendo a sua cátedra e se exilando nos Estados Unidos, passando antes por Paris. No entanto, mesmo antes da sua decisão de ruptura extrema, já se opunha às direções nacionalistas em prol de uma identidade cultural mais europeia do que italiana.

Em 1915, na dúvida entre duas cátedras concedidas, uma em Turim e outra em Pisa, Venturi opta pela primeira. Tal decisão foi criticada por muitos de seus colegas, mostrando uma Turim pouco promissora aos jovens em comparação à proximidade de Pisa com Florença e Roma, estas sim consideradas centros de produtividade. Roberto Longhi, por exemplo, que havia abandonado Turim em direção à Roma, escreveu a Lionello sobre a sua decisão: “Ricordi Guido Gozzano? Ecco un’ottima guida spirituale ambientale per cotesta città! Hai scovato le vie dove

stanno i generali in ritiro? Non t'è ancora venuta la tentazione di preferire il Museo Zoologico alla Pinacoteca? il tapiro al Ramesse del Museo Egizio?”⁸¹⁹.

A referência de Longhi a Gozzano, poeta turinense da corrente literária crepuscular e a irônica sugestão da preferência da anta à emblemática escultura de Ramsés II, conservada no importante museu egípcio da cidade, demonstram a sua opinião contrária à escolha de Venturi.

No entanto, num texto daquele ano, Venturi explicava que a decisão por Turim consistia numa escolha que ia além da dinâmica interna italiana ao afirmar que “dell’Asia o dell’Europa occidentale [...] poco e superficialmente è noto in Italia”, concluindo que “la cultura artistica italiana, sebbene che assai migliore che venti anni or sono, ha un carattere di provincialità, che le suggerisce di ammirare supinamente o dispregiare boriosamente, a volta a volta, tutta la produzione straniera”.⁸²⁰ Numa outra carta, tal mapeamento cultural é melhor esclarecido quando Adolfo divide com seu filho a seguinte opinião: “credo anch’io che la animata popolosa Torino possa essere ambiente preferibile alla morta Pisa. Avresti vicina Firenze, ma così hai vicina Parigi, la città viva di vita sempre nuova e universale”.⁸²¹ E aqui Adolpho Venturi nos indica abordar o segundo constructo. Mas, antes analisaremos o constructo da insuficiência da história em Oswald de Andrade.

No Manifesto Antropófago podemos identificar dois recursos principais do autor: a promoção de uma autenticidade cultural brasileira e a negação da cultura externa. O primeiro recurso trata-se, em certa extensão, da continuidade do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, publicado em 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã*, no qual o autor, interessado pela poesia de exportação, proferia a favor da “originalidade nativa”. No Manifesto Antropófago identificamos esse recurso em frases como:

“Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”.

Já o recurso da negação aparece representado no Manifesto Antropófago pela repetição da palavra “contra”, contada precisamente 18 vezes e ditando o ritmo do texto. Para ilustrar algumas delas, relembro: “contra todas as catequese”, “contra o homem vestido”, “contra os importadores de consciência enlatada”, “contra as histórias do homem que começam em Cabo Finisterra”, “contra as sublimações antagônicas trazidas nas caravelas”, “contra a verdade dos povos missionários”, “contra as escleroses urbanas”, “contra Memória fonte do costume”, “contra Goethe, a mãe dos Gracos e a Corte de Dom João VI”, “contra a realidade social, vestida e opressora, castrada por Freud”.

Se no Manifesto da Poesia Pau-Brasil constatamos a vontade da construção da identidade nacional, no Manifesto Antropófago por sua vez, percebemos mais a formulação de uma antítese da identidade europeia do que de uma tese à identidade brasileira. Ou seja, para elaborar o Brasil moderno, Oswald propunha a inutilização da consciência histórica europeia. Inutilização esta, claro, limitada às necessidades da cultura nacional, mas que não se concluiu na relação pacífica de apropriação do modelo e reinvenção da obra, pois culminava com um regurgito violento contra as fontes originárias. Tratava-se, grosso modo, de um manifesto contra a narrativa histórica linear e unilateral que reforçava as classificações de subdesenvolvimento cultural. Uma perspectiva crítica que será mais evidente nos escritos de cunho marxista como *A Crise da Filosofia Messiânica*, de 1950. Haroldo de Campos, a respeito do caráter de negação do manifesto, definiu a antropofagia oswaldiana como:

[...] o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspec-

tiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa [...], capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo pensamento que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado.⁸²²

Na direção oposta, Venturi objetivava renovar a história da arte italiana procurando liberá-la dos vícios da crítica e do peso da tradição internos. Encontraremos, contudo, o cruzamento destas duas direções no segundo constructo: a insurgência do novo paradigma moderno.

Como já assinalado, a crítica venturiana não constringe o conceito de primitivo aos artistas da transição da Idade Média ao Renascimento, mas o abrange enquanto uma sensibilidade estética medieval que necessitava ser reclamada na construção do moderno. Nas palavras de Argan:

[...] aprire verso il Medioevo per potere aprire, allo estremo opposto, verso il moderno. Era necessaria una svolta metodologica, e questa consisteva, non più nell’aiutare la storia dell’arte con la storia della critica relativa, ma nell’assumere la storia della critica come il giusto procedimento metodologico della storia dell’arte, che dunque altro non sarebbe che la storia della critica dell’arte.⁸²³

O paradigma moderno de Venturi punha-se a favor da renovação metodológica da história da arte, como assinalado por Argan, a partir do momento que desestabiliza a superioridade do gosto clássico na crítica de arte. Venturi não exalta o amor de Vasari por Michelangelo, pois este apenas teria relegado Giotto ao status de incubação da forma perfeita; não exalta tampouco o classicismo acadêmico que reduziria a capacidade de um artista à apreensão da técnica; e nem mesmo o primitivismo dos pré-Rafaelitas, que nada teriam aprendido com o misticismo medieval. Podemos caracterizar o paradigma moderno venturiano a partir das seguintes considerações: a obra de arte é o resultado do processo místico da criação; o primitivo é a antítese clássica; a história da arte deve ser a história das recepções. Venturi objetiva, assim, remontar ao estado puro da inspiração artística, procurando salientar à crítica de arte a importância do processo criativo em detrimento do resultado final da obra.

Occorre dal risultato risalire al processo, dalla religiosità delle immagini rappresentate risalire alla religiosità dell'artista; e occorre non cercare quella religiosità nei rapporti sociali dell'artista, bensì nell'intimo dell'animo suo, proprio nel momento in cui crea, proprio nel momento in cui dipinge non solo il Cristo, ma anche un semplice fiore.⁸²⁴

É necessário, portanto, não limitarmos esta “religiosidade” ao âmbito da espiritualidade medieval. Ao mencionar a “religiosidade do artista”, Venturi clamava por uma crítica mais atenta ao processo criativo do que ao resultado final, que levasse mais em conta a íntima expressividade da obra do que o seu virtuosismo técnico. Nos corolários da primeira parte de *Il gusto dei primitivi*, o autor melhor esclarece os motivos da sua análise:

E cioè come “romantico”, anche “classico” deve essere tirato giù dal suo altare retorico, di norma di arte assoluta, per assumere di nuovo il suo significato storico e il suo posto vicino agli altri nomi di grandi civiltà artistiche. Un procedimento diverso occorre promuovere per un altro nome: “impressionismo”.⁸²⁵

Ao tratar dos prejuízos da crítica de arte, Venturi dedica grande parte de seu livro à desestabilização de conceitos como clássico e romântico que teriam limitado a percepção crítica na história da arte. Interessante é perceber que o autor equivale tal desestabilização à promoção do Impressionismo. Da frase supracitada podemos concluir que a abertura cultural por ele almejada ao mesmo tempo que condenava os pilares da história da arte italiana, exaltava a produção artística francesa. O cenário cultural italiano, experimentava assim, através da leitura de Venturi do Impressionismo, uma sensibilidade que instigava novos modelos estéticos à produção artística, e novas referências teóricas à crítica de arte.

Adolpho Venturi, como vimos acima, já havia profetizado o papel de Paris no percurso crítico de seu filho, quando este optou pela cátedra em Turim. Carlo Dianisotti também constatou que: “Paris era para Venturi a moderna capital da arte, a anti-Roma”.⁸²⁶ Por agora vale abordarmos dois exemplos do seu franco-centrismo. O primeiro é como a estética impressionista pode influenciar na releitura da história da arte italiana.

E nulla meglio del confronto di un paesaggio di Cézanne con un paesaggio di Giotto può darci la esatta impressione della comune tendenza a determinare la costruzione delle masse e il loro volume, a

cercare il fenomeno sintetico senza nessuna preoccupazione della somiglianza con la natura, a ottenere l'effetto tridimensionale per pura intuizione senza seguire alcuna regola prospettica. E pensare che tuttora una roccia o un albero di Giotto sono considerati imperfetti! nessuno dopo Giotto è giunto alla sua perfezione sintetica; e se dopo gli errori del barocco, del neo-classicismo, del romanticismo, un artista puro, Cézanne, ha ritrovato la via stessa di Giotto, ognuno può dedurre dal confronto quanto cammino avesse compiuto Giotto e quanto breve sia stato invece, soprattutto per la miseria dei tempi, il passo di Cézanne.⁸²⁷

Venturi, portanto, substitui a perspectiva da cronologia evolutiva vasariana por uma perspectiva vertiginosa que conecta a forma de Giotto à força plástica de Cézanne.

O segundo exemplo do seu franco-centrismo remonta às influências de Venturi na formação do grupo *Sei Pittori di Torino*,⁸²⁸ interessado igualmente na ingenuidade das formas plásticas e contra o refinamento das soluções clássicas. Na *Nota Introdutiva do Archivi dei Sei Pittori di Torino*, lemos:

Se è vero che nella vita artistica del nostro tempo uno dei fenomeni salienti è il sorgere e il moltiplicarsi dei manifesti programmatici, delle dichiarazioni polemiche, delle formulazioni teoriche più o meno rigorose, più o meno chiare; se è vero che, dall'Ottocento ad oggi, nel campo della critica sempre più spesso sono intervenuti gli artisti che, a difendere o semplicemente a illustrar l'opera loro hanno scelto le vie più diverse, dal semplice discorso familiare in

una lettera a un amico, alla raccolta di aforismi e al saggio lungamente elaborato; se tutto questo è verissimo e ovvio, chi si accinge a studiare il gruppo dei Sei pittori di Torino deve constatare ch'essi rappresentano un'eccezione alla norma.⁸²⁹

Nesta passagem, o grupo se autocaracteriza como uma exceção aos “manifestos programáticos” e às “formulações teóricas mais ou menos rigorosas, mais ou menos claras”, no remetendo às oposições conferidas no Manifesto Antropófago. “Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil”⁸³⁰, escreveu Oswald demarcando esta preguiça brasileira como uma oposição às prolixidades da cultura europeia.

Ao exaltar as paisagens intuitivas de Giotto, reencontradas depois em Cézanne, Venturi estimulava no grupo gosto similar pela construção das massas e volumes, como podemos analisar nas pinturas de Carlo Levi. E assim, as manchas impressionistas tanto permitiram os experimentos dos artistas ligados ao grupo, quanto liberaram Giotto das prerrogativas científicas.

Este franco-centrismo conferido no paradigma moderno venturiano também pode ser verificado em Oswald de Andrade. O Manifesto Antropófago tratava-se da associação das reflexões literárias de Oswald às experimentações artísticas de Tarsila do Amaral. A pintura Abaporu, de 1928, teria sido a inspiração propulsora à escrita do manifesto, como declarado pelo amigo do casal Raul Bopp que ao ver a pintura exclamou: “O que será isso? Vamos fazer um movimento em torno deste quadro!”. A experiência parisiense havia liberado Tarsila do “medo do primitivismo”, instigando-lhe buscar a identidade nacional nas cores da sua infância.

Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me, depois, que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado. Mas, depois, livreime da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna⁸³¹.

Crítica recorrente ao primeiro momento da antropofagia brasileira é a ausência de uma real investigação da cultura nacional, camuflada pela euforia dos nossos artistas com a descoberta das vanguardas europeias. Paulo Herkenhoff denominou a presença dos artistas brasileiros em Paris durante os primeiros anos da década de 1920 como a “segunda Missão Artística Francesa”,⁸³² e reduziu a antropofagia de Tarsila a um “primitivismo de segunda água”, concluindo que:

Tarsila dispensou a pesquisa intelectual e referências a objetos específicos; canibalizou o estilo de Picasso, Brancusi, Léger e Rousseau incorporando-o a seu serviço. Por fim, a artista processa a imagem racial afro-brasileira, mesmo que não tivesse uma relação com a própria cultura negra, que, de resto, não conhecia, e tampouco se reflete na pintura “pra frances ver”.⁸³³

O que aqui nos interessa é, contudo, analisarmos o recurso da alteridade na (re)elaboração da identidade nacional. Assim como o paradigma moderno brasileiro valeu-se do contato com

a vanguarda francesa, a revisão historiográfica concernente ao Renascimento italiano recorreu ao Impressionismo francês. É, portanto, a partir da França do início do século xx que conseguimos melhor dimensionar a antropofagia oswaldiana e o primitivismo venturiano como recursos figurativos da reinvenção da história. Lionello Venturi, ao desestabilizar conceitos como classicismo, genialidade artística, escolas e nação, liberava a história da arte das suas prerrogativas legitimadoras. Enquanto que Oswald de Andrade ao incomodar as funções históricas entre colônia e metrópole, incomodava também as noções de centro e periferia, produção ativa e assimilação passiva. Surgia assim uma nova narrativa historiográfica com o entortar das linhas clássicas, narrativa esta que necessitava determinar outra origem moderna que não mais cabia nas margens mediterrâneas do Renascimento, mas que expandiam suas fronteiras em territórios alheios. Espera-se, portanto, que este encontro entre primitivo e canibal possa nos ajudar a esclarecer as atuais perspectivas historiográficas como a do Renascimento Italiano visto a partir da América Latina.

Referências bibliográficas

Amaral, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp, 2003.

Andrade, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*. Ano 1, núm. 1 (maio, 1928).

_____. *Obras completas de Oswald de Andrade. A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

Antonello, Venturi. “Dal nazionalismo familiare all’esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932”. Em *Giornata di studi Lionello Venturi a Torino* (novembro 15, 2012).

Bovero, Anna. (a cura di) *Archivi dei Sei Pittori di Torino*. Roma: De Luca Editore in Roma, 1965.

Campos, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1980). Em *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Colombo, Cristóvão. *Diários da Descoberta da América. As quatro viagens e o testamento*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

Dionisotti, Carlo. *Ricordo di Arnaldo Momigliano*. Bologna: Il Mulino, 1989.

Herkenhoff, Paulo. “As duas e a única Tarsila”. Em *Tarsila do Amaral. Peintre brésilienne à Paris 1923-1929*. Paris: Maison de l’Amérique Latine, 2005.

Iamurri, Laura. “Lionello Venturi à Paris. Antifascisme et histoire de l’art moderne”. Em *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux de séchanges culturels entre la France et l’Italie fasciste*, edição de Catherine Fraixe, Lucia Piccioni y Christophe Poupault. Paris/Bruxelles: Institut national d’histoire de l’art/Peter Lang, 2014.

Montaigne, Michel de. *Dos Canibais*. Tradução de Luiz Antonio Alvez Eva. São Paulo: Alameda, 2009.

Nunes, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos”. Em *Obras completas de Oswald de Andrade. A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 1990.

Ruffinelli, Jorge e João César de Castro Rocha, eds. *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

Venturi, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli, 1926.

Venturi, Lionello. “La posizione dell’Italia nelle arti figurative”. Em *Nuova antologia*, fasc. 1036, 16 marzo, 1915,

La edición electrónica de *El Renacimiento italiano desde América Latina* se terminó de realizar el 21 de diciembre de 2018 en la Ciudad de México. La edición y corrección estuvieron a cargo de Itzel Rodríguez y el paginado y programación estuvieron a cargo de Omegar Martínez.

Notas

[← 1]

Veinte siglos de arte mexicano/Twenty Centuries of Mexican Art (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940), 67-74. Todas las citas de Manuel Tousseint fueron tomadas del catálogo.

[←2]

Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, trad. de Teresa Blanco, Fernando Bouza y Juan Barja (Madrid: Akal, 2004), 172, 141.

[←3]

Burckhardt, *La cultura del Renacimiento*, 146.

[←4]

Guillermo Tovar de Teresa, “La utopía del virrey Mendoza”, en *La utopía mexicana del siglo XVI: lo bello, lo verdadero y lo bueno*, ed. de Guillermo Tovar de Teresa, Miguel León-Portilla y Silvio Zavala (México: Grupo Azabache, 1992).

[←5]

Lisa Jardine y Jerry Brotton, *Global Interests: Renaissance Art between East and West* (Ithaca: Cornell University Press, 2000), 7.

[←6]

Robert James Mullen, *Architecture and Its Sculpture in Viceregal Mexico* (Austin: University of Texas Press, 1997), 2.

[←7]

Serge Gruzinski, *Painting the Conquest: the Mexican Indians and the European Renaissance* (Paris: Unesco/Flammarion, 1992), 12.

[←8]

Gruzinski, *Painting the Conquest*, 158.

“Con las iglesias, los palacios restaurados, y las calles, las plazas públicas, las murallas, los puentes / Ahora que ya la Acqua Vergine de Trevi está reparada. / Se podrá abrir el puerto antiguo por la comodidad de los marineros / Y circundar el Vaticano, Sixtus, con una muralla nueva. / Sin embargo, la ciudad de Roma le debe más que esto; donde una biblioteca se ocultaba en suciedad / Ahora está visible en un entorno que corresponde a su fama”. Ingrid D. Rowland, *The Culture of the High Renaissance: Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome* (Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 1998), 32.

[←10]

Juan de Torquemada, *Primera [segunda, tercera] parte de los veinte i un libros rituales i monarchia indiana...*(Madrid: N. Rodriguez Franco, 1723 [1615]), lib. 16, cap. 2.

[← 11]

William E Wallace, *Michelangelo: the Artist, the Man, and His Times*
(Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 2010), 57.

[←12]

Bernardino de Sahagún *et al.*, *Historia general de las cosas de Nueva España: primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Alianza, 1989), vol. 1, lib. 3, cap. 3, 208.

Emily Umberger, “Antiques, Revivals, and References to the Past in Aztec Art”, *RES: Anthropology and Aesthetics* núm. 13 (1^o de abril de 1987): 62-105; Leonardo López Luján, “The Aztecs’ Search for the Past”, en *Aztecs*, ed. de Eduardo Matos Moctezuma y Felipe Solís Olguín (Londres: Royal Academy, 2002), 22-29.

[← 14]

Umberger, “Antiques, Revivals”.

[←15]

Peter Parshall, “Imago contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance”, *Art History* 16, núm. 4 (diciembre, 1993): 554.

Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *The Coming of the Book: the Impact of Printing 1450-1800* (Londres: NLB, 1976); Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe* (Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 1979).

Elisa Vargas Lugo de Bosch, *Investigaciones sobre escultura y pintura: siglos XVI-XVIII* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012); Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco: Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico* (Austin: University of Texas Press, 1993).

[←18]

Este enfoque depende de una teoría antropológica del arte, como discute Alfred Gell, *Art and Agency: an Anthropological Theory* (Oxford/Nueva York: Clarendon Press, 1998), 7.

La bibliografía es amplia; ofrezco un breve resumen: Elena Estrada de Gerlero, “Una obra plumaria de San José de los Naturales”, en *Arte y Coerción. Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia de Arte* (México, 1992); para una perspectiva general sobre la bibliografía de la obra, véanse Elena Estrada de Gerlero, Donna Pierce y Clare Farago, “Mass of Saint Gregory”, en *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821*, ed. de Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar y Clara Bargellini (Denver: Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art/Denver Art Museum, 2004), 94-102; Alessandra Russo, “Image-plume, temps reliquaire? Tangibilité d’une histoire esthétique (Nouvelle-Espagne, xvi^e-xvii^e siècles)”, *Images Re-vues*, Hors-série 1 (2008), disponible en: <http://imagesrevues.revues.org/988>.

Rosa Camelo Arredondo, Jorge Gurriá Lacroix y Constantino Reyes Valerio, *Juan Gersón: tlacuilo de Tecamachalco* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Departamento de Monumentos Coloniales, 1964); Xavier Moyssén, “Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IX, núm. 33 (30 de julio de 1964): 23-39; Pablo A. Chico Ponce de León, *Teoría y práctica en la conservación de un monumento: exconvento de Tecamachalco, Puebla* (México: Secretaría de Educación Pública, 1982); Monika Niedermeier, “Los grabados utilizados por los pintores de la bóveda del sotocoro de Tecamachalco”, en *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, ed. de Pablo Escalante Gonzalbo (Cuernavaca: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008), 67-91.

[←21]

María Isabel Grañén Porrúa, *Los grabados en la obra de Juan Pablos: primer Impresor de La Nueva España, 1539-1560* (México: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México/Fondo de Cultura Económica, 2010).

[←22]

Hans Belting, *Likeness and Presence: a History of the Image before the Era of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

Lisa Pon, “Raphael’s Signature”, en *Raphael, Dürer, and Marcantonio Rai-
mondi: Copying and the Italian Renaissance Print* (New Haven: Yale Univer-
sity Press, 2004), 67-94.

Mary Rogers, ed., *Fashioning Identities in Renaissance Art* (Aldershot/Brookfield: Ashgate, 2000); Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: the Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist* (New Haven: Yale University Press, 1998).

[←25]

Moyssén, “Tecamachalco y el pintor indígena”: 23.

[←26]

Moyssén, “Tecamachalco y el pintor indígena”; Niedermeier, “Los grabados utilizados”.

[←27]

Niedermeier, “Los grabados utilizados”.

[←28]

George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* (New Haven: Yale University Press, 1948), 368; Moyssén, “Tecamachalco y el pintor indígena”: 33.

[←29]

Moyssén, “Tecamachalco y el pintor indígena”; Niedermeier, “Los grabados utilizados”.

[←30]

Sobre la traducción de las imágenes, véase Alessandra Russo, *The Untranslatable Image: a Mestizo History of the Arts in New Spain*, trad. de Susan Emanuel (Austin: University of Texas Press, 2014).

[←31]

Santo Tomás de Aquino, *The Summa Theologica*, 3 vols., trad. de Fathers of the English Dominican Province (Nueva York: Benziger Brothers, 1947), summa 3, pregunta 77, disponible en: <http://dhspriory.org/thomas/summa/>.

[←32]

Sabine MacCormack, *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru* (Princeton: Princeton University Press, 1991), 15-35.

Diana Magaloni Kerpel, *The Colors of the New World: Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex* (Los Ángeles: The Getty Research Institute, 2014); “representing the unseeable and ineffable” de Stephen D. Houston, Claudia Brittenham y Cassandra Mesick *et al.*, *Veiled Brightness: a History of Ancient Maya Color* (Austin: University of Texas Press, 2009), 93.

Jill Leslie McKeever Furst, *The Natural History of the Soul in Ancient Mexico* (New Haven: Yale University Press, 1995); Alessandra Russo, “Plumes of Sacrifice: Transformations in Sixteenth-Century Mexican Feather Art”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 42 (1^o de octubre de 2002): 226-250.

[←35]

Molly H. Bassett, *The Fate of Earthly Things: Aztec Gods and God-Bodies*
(Austin: University of Texas Press, 2015).

[←36]

Russo, *The Untranslatable Image*, 92-93.

[←37]

Hans Lenz, *El papel indígena mexicano: historia y supervivencia* (México: Cultura, 1950).

Otro tipo de papel, hecho de la fibra de maguey, se utilizaba en la región de Tlaxcala, y se procesaba de una manera similar: Carolusa Tirado González y Gabriela Cruz Chagoyán, “El papel de maguey como soporte documental: estudio de un códice Huexotzinca del periodo colonial”, *Conserva* núm. 18 (2013): 5-19.

[←39]

Leonardo López Luján, *Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlán* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993); Marie Vander Meeren, “El papel amate, origen y supervivencia”, *Arqueología Mexicana* núm. 23 (enero-febrero 1997): 70-73.

[←40]

Sobre *tonalli*, véase Alfredo López Austin, *The Human Body and Ideology: Concepts of the Ancient Nahuas* (Salt Lake City: University of Utah Press, 1988), 203-229.

Diana Magaloni Kerpel, “Painters of the New World: the Process of Making the Florentine Codex”, en *Colors between Two Worlds: the Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, ed. de Gerhard Wolf, Joseph Connors y Louis Alexander Waldman (Florencia/Cambridge: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut/Villa I Tatti, the Harvard University Center for Italian Renaissance Studies/Harvard University Press, 2011), 47-76; Mary Ellen Miller y Barbara E. Mundy, eds., *Painting a Map of Sixteenth-Century Mexico City: Land, Writing, and Native Rule* (New Haven: Beinecke Rare Book & Manuscript Library-Yale University Press, 2012); Diana Magaloni Kerpel, “The Traces of the Creative Process: Pictorial Materials and Techniques in the Beinecke Map”, en *Painting a Map of Sixteenth-Century Mexico City: Land, Writing, and Native Rule*, 75-90.

[←42]

Los textos que enmarcan eran de interés para los que hacían arte plumario: un ejemplo en el Museo del Virreinato, quizás creado en el mismo taller, establece un marco similar alrededor de la imagen central. En este caso, las letras son, en gran medida, indescifrables.

[←43]

El argumento que sigue viene de Barbara E. Mundy, *The Death of Aztec Tenochtitlan, the Life of Mexico City* (Austin: University of Texas Press, 2015), 103-107.

[←44]

Estrada de Gerlero, Pierce y Farago, “Mass of Saint Gregory”.

[←45]

“Unde dicimus quod corpus Christi est in diversis altaribus, non sicut in diversis locis, sed sicut in sacramento. Per quod non intelligimus quod Christus sit ibi solum sicut in signo, licet sacramentum sit in genere signi, sed intelligimus corpus Christi esse ibi, sicut dictum est, secundum modum proprium huic sacramento”. Aquino, *The Summa Theologica*, summa 3, pregunta 75, a. 1.

[←46]

Albrecht Dürer, *Diary of His Journey to the Netherlands, 1520-1521*, ed. de Marnix Gijsen y Georges Marlier (Greenwich: New York Graphic Society, 1971), 53-54.

[←47]

Barbara E. Mundy y Aaron Hyman, “Out of the Shadow of Vasari: Towards a New Model of the ‘Artist’ in Colonial Latin America”, *Colonial Latin American Review* 24, núm. 3 (invierno 2016): 283-317.

[←48]

Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, ed. de Xavier Moyssén (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990), 25.

[←49]

Miller y Mundy, *Painting a Map of Sixteenth-Century Mexico City*.

[←50]

Toussaint, *Pintura colonial en México*, 25.

[←51]

Niedermeier, “Los grabados utilizados”.

Pablo Escalante Gonzalbo, “Fulgor y muerte de Juan Gerson o Las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco”, en *XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. El proceso creativo*, ed. de Alberto Dallal (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 325-342.

Escalante Gonzalbo, “Fulgor y muerte”; Baltazar Brito Guadarrama, *Códice Chavero de Huexotzingo: proceso a sus oficiales de república* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008), 40; por ejemplo, en Huexotzingo en 1578, él documenta diecisiete escribanos. Niedermeier también acepta que diferentes pintores estaban trabajando en Tecamachalco, en “Los grabados utilizados”.

[←54]

Niedermeier, en “Los grabados utilizados”, apunta que los artistas de Tecamachalco emplearon otro grabado parecido como fuente, no el que aquí reproduce.

[←55]

Barbara E. Mundy, *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

Desde 1978, cuando Constantino Reyes Valerio publicó su obra *Arte indocristiano*, se ha usado el término *indocristiano* para referirse a las creaciones artísticas de temática cristiana elaboradas por manos indígenas, a partir de modelos europeos en la Nueva España del siglo xvi. Aunque el acercamiento de Reyes Valerio a estas obras fue un tanto simplista, considero que este término sigue siendo útil para designar las creaciones y formas de pensamiento propias de esos nahuas biculturales. Constantino Reyes Valerio, *Arte indocristiano: escultura del siglo xvi* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978) y “El arte indocristiano o tequitqui”, en *Historia del arte mexicano. Arte colonial I* (México: Secretaría de Educación Pública/Salvat, 1986), 707-725.

[←57]

De acuerdo con las nomenclaturas con que solemos designar a estas áreas culturales y a estos periodos históricos.

[←58]

Véase William Hanks, “Authenticity and Ambivalence in the Text. A Colonial Maya Case”, *American Ethnologist* 13, núm. 4 (1986): 721-744.

El simbolismo tipológico es un procedimiento hermenéutico y una doctrina que se fundamenta en la concordancia que hay, para el catolicismo, entre los dos testamentos y, en función de la cual, los personajes y los acontecimientos presentes en los libros del Viejo testamento son vistos como el anuncio, o la prefigura, de los personajes y sucesos que han tenido lugar luego del nacimiento de Cristo, quien llegó a este mundo para dar cabal cumplimiento a las profecías, develar lo que estaba oculto en las Escrituras y solucionar el conflicto entre el alma y la carne inaugurado por la desobediencia de Adán. Las principales características del simbolismo tipológico, un método figurativo que se extendió a las historias de los santos y la interpretación de los hechos de la Iglesia, han sido expuestas con didáctica simplicidad por Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), cap. 4.

[←60]

Como lo estudia, para el caso mexicano, Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo* (Barcelona: Paidós, 2000).

[←61]

Alfredo López Austin, “Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón mexica”, *Anales de Antropología* 20, núm. 2 (1983): 75-87.

El estudio de la convergencia de imaginarios europeos y mesoamericanos en estos jardines indocristianos debe mucho a los trabajos pioneros de Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico* (Austin: University of Texas Press, 1993) y Louise M. Burkhart, “Flowery Heaven. The Aesthetic of Paradise in Nahuatl Devotional Literature”, *Res: Anthropology and Aesthetics* 21 (1992): 89-109.

[←63]

Agradezco a la comunidad y parroquia de Tlayacapan por haber dado su consentimiento y facilidades para el registro fotográfico de esta pintura mural, y a Ricardo Alvarado, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, por haber llevado a cabo dicho registro.

Bernardino de Sahagún, *Psalmodia Christiana y sermonario de los sanctos del año en lengua mexicana* (México: Casa de Pedro de Ocharte, 1583). Véase también Berenice Alcántara Rojas, “Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la *Psalmodia Christiana* de fray Bernardino de Sahagún” (tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008).

Bernardino de Sahagún, *Psalmodia Christiana: Christian Psalmody*, trad. de Arthur J.O. Anderson (Salt Lake City: University of Utah, 1993) y *Psalmodia Christiana y Sermonario de los sanctos del año, en lengua mexicana*, edición, introducción, versión y notas de José Luis Suárez Roca (León: Diputación de León/Instituto Leonés de Cultura, 1999); Berenice Alcántara Rojas, “Cantos para bailar un cristianismo reinventado”.

Véanse, por ejemplo, el artículo de Arthur J.O. Anderson, “The ‘San Bernardino’ of Sahagún’s Psalmody”, *Indiana. Contributions to Ethnology and Linguistics, Archaeology and Physical Anthropology of Indian America* núm. 9 (1984): 107-114 y los trabajos citados de Louise M. Burkhart (“Flowery Heaven”) y Berenice Alcántara Rojas (“Cantos para bailar un cristianismo reinventado”).

La compleja historia de definiciones, visiones y redefiniciones del cielo-paraiso cristiano puede revisarse en Colleen McDannell y Bernhard Lang, *Historia del Cielo. De los autores bíblicos hasta nuestros días* (Madrid: Taurus, 2001) y Jean Delumeau, *Historia del Paraíso, vol. 1, El jardín de las delicias* (México: Taurus, 2003) e *Historia del Paraíso, vol. 3, ¿Qué queda del Paraíso?* (México: Taurus, 2003).

[←68]

Las asociaciones de la rosa y el lirio con María se basan en diferentes interpretaciones del mismo pasaje del *Cantar de los cantares* (2, 2): “Como lirio entre las espinas es mi amada entre las doncellas”.

San Agustín fue de los primeros en referirse a Cristo como el “árbol de la vida”, a los santos como árboles frutales y a los cuatro evangelistas como los ríos del Edén. Véanse Patricia Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia. Cuerpo, jardín y misterio en el coro de la catedral de Puebla* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 241-288 y McDannell y Lang, *Historia del Cielo*. Esta figuración arbórea y floral del paraíso se halla detrás del título de *Flos sanctorum* (flores de los santos) que se dio a varios compendios de *Vidas de santos* en el siglo xvi, por lo cual en algunas de sus portadas puede verse a los santos como las flores que emanan de la Cruz de Cristo, el “árbol de la vida”.

[←70]

Delumeau, *Historia del Paraíso*, vol. 1, 223-229. Sobre la simbología del *Hortus conclusus*, véase también el trabajo ya citado de Díaz Cayeros, *Ornamentación y ceremonia*.

Es decir, los guerreros caídos en el campo de batalla y aquellos capturados por el enemigo y sacrificados en rituales religiosos; los comerciantes que perecieron al realizar labores de espionaje militar durante sus travesías por tierras extranjeras; y los gobernantes que, al ser los máximos jefes de los ejércitos indígenas y al haber inmolado a muchos hombres en su lugar, compartían, según algunas fuentes, la suerte de los muertos en la guerra. Natalie Ragot, *Les au-delàs aztèques* (Oxford: Archaeopress, 2000), 172-177.

Como señala Ragot, en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Sahagún recupera dos testimonios un tanto distintos acerca del momento en que los guerreros difuntos se convertían en aves de pluma rica; ya que, mientras que en el Apéndice al libro III se indica que esta transfiguración ocurría después de cuatro años, en el libro VI se afirma que ocurría cada tarde, luego de que los guerreros se entregaban al sol en manos de las mujeres. Ragot, *Les au-delàs aztèques*, 172-177.

Las muertas de parto habitantes del *cihuatlampa* recibían el nombre de *cihuateteo* (mujeres divinas o deidades femeninas) y *mocihuaquetzqueh* (las que se yerguen como mujeres) y, además de acompañar al sol, descendían a la tierra en los días asociados con el oeste y en otros momentos de oscuridad, siendo fuentes potenciales de peligro y enfermedad para los vivos. Ragot, *Les au-delàs aztèques*, 161-166.

[←74]

Véanse Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), cap. 2 y Ragot, *Les au-delàs aztèques*, 152-159.

[←75]

López Austin resume y revisa las opiniones de otros importantes autores que se han dedicado al estudio de este espacio de creación en *Tamoanchan y Tlalocan*, 80-83.

[←76]

López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, cap. 2.

Véanse Jane H. Hill, “The Flower-World of Old Uto-Aztecan”, *Journal of Anthropological Research* 48, núm. 2 (verano 1992): 117-144 y Kelley Hays-Gilpin y Jane H. Hill, “The Flower World in Material Culture: an Iconographic Complex in the Southwest and Mesoamerica”, *Journal of Anthropological Research* 55, núm. 1 (primavera 1999): 1-37.

Existe cierta controversia entre los estudiosos acerca del papel que jugaba la responsabilidad humana en el destino post mórtem que experimentaba el *teyolia* (lo que hace vivir a la gente) entre los nahuas. El *teyolia* era esa porción o entidad anímica que viajaba a los mundos de los muertos y en la que se concentraba la personalidad y la voluntad. Los informantes de Sahagún refieren que al cielo del sol iban los guerreros difuntos y las muertas de parto por haber fallecido en acontecimientos vinculados con la guerra y no por su comportamiento; López Austin ha subrayado la importancia que tenía la elección divina en dicha muerte; mientras que Graulich y Ragot han señalado que las acciones humanas, los rituales de penitencia en particular, propiciaban esa elección divina y la muerte gloriosa. Al mismo tiempo, hay diversas opiniones acerca de la naturaleza de la transformación aviaria de los *teyolia* en la copa del *Tamoanchan* y el cielo del sol. Para López Austin, se trata de un proceso de transformación paulatino y definitivo. Graulich, por su parte, considera que los *teyolia* de todos los difuntos acompañan diario al astro solar a lo largo del cielo y el inframundo, por lo que cada día experimentan distintos tipos de transfiguración. Véanse Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1990) y *Tamoanchan y Tlalocan*; Ragot, *Les au-delàs aztèques*; Michel Graulich, *Mitos y rituales del México antiguo* (Madrid: Colegio Universitario/Istmo, 1990) y “L’au de là cyclique des anciens Mexicains”, en *La antropología americanista en la actualidad. Homenaje a Raphael Girad* (México: s. e.), 253-270.

Gruzinki llama *atractores* a aquellos elementos, como los grutescos, que favorecerían, por sus características intrínsecas, los procesos de hibridación y permitirían asociar, reorganizar y dar sentido a una serie de elementos dispares procedentes de tradiciones diferentes. “El atractor no se contenta con enlazar a los dos mundos amalgamando los espacios y los tiempos, pues siempre mezcla los elementos indígenas y los elementos occidentales sometiéndolos a movimientos de conjunción y disyunción”. Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, 206-208. Véase también Alessandra Russo, “El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XX, núm. 73 (1998): 5-39.

[←80]

Es decir: “mujer noble” o “señora”.

[←81]

Es decir: “noble de linaje” o “príncipe”.

[←82]

Sahagún, *Psalmodia Christiana y sermonario de los sanctos del año en lengua mexicana* (México: Casa de Pedro de Ocharte, 1583), 64v. La reorganización del texto y la traducción al español son mías.

La orden de San Agustín arribó a la Nueva España en 1533, y para 1534 ya había obtenido la sesión de los pueblos de indios en la zona del actual estado de Morelos. Desde Ocuituco fundaron una vicaría en Tlayacapan en 1554, que pasó a priorato en 1566. La construcción y decoración del conjunto conventual concluyó en la década de 1570. Véase George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* (New Haven: Yale University Press, 1948), vol. II, 520.

Berenice Alcántara Rojas, “In Nepapan Xochitl. The Power of Flowers in the Works of Sahagún”, en *Colors between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, ed. de Joseph Connors y Gerhard Wolf (Cambridge: Harvard University Press, 2011), 106-132.

Véanse *Códice Tudela* (Madrid: Cultura Hispánica, 1989), lám. 29; *Códice Florentino* (edición facsimilar a cargo del Gobierno de la República Mexicana del manuscrito 218-220 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana), lib. XI, f. 188v; y Serge Gruzinski, *El águila y la Sibila: frescos indios de México* (Barcelona: M. Moleiro, 1994), 164-165.

Elena Isabel Estrada de Gerlero, “El sentido simbólico-litúrgico en los murales del claustro del convento agustino de la Purificación y de san Simón de Malinalco”, en *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011), 123-165.

[←87]

Favrot Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco*, cap. 6.

[←88]

Léase: *xiecauhiotica*.

[←89]

Léase: *tlacocoioltzilini*.

[←90]

Léase: *oncuicoa*.

[←91]

Es decir: que se imite el estruendoso canto de la chachalaca.

[←92]

En este caso, por “patio” se refieren los autores, muy probablemente, a un atrio conventual.

[←93]

Sahagún, *Psalmodia Christiana y sermonario de los sanctos del año en lengua mexicana* (México: Casa de Pedro de Ocharte, 1583), 59r-60r. La reorganización del texto y la traducción al español son mías.

Puede decirse, incluso, que uno de los árboles y tres de las aves nombradas en este canto se observan también en los postes cósmicos que aparecen en la famosa lámina 1 del *Códice Fejervary-Mayer*. Véase *El Tonalamatl de los pochtecas (Códice Fejervary-Mayer)*, ed. de Miguel León-Portilla (México: Raíces, 2005), 18-21.

Sobre el uso de estos y otros recursos discursivos en textos rituales como una estrategia para anular las fronteras entre el mundo enunciado y el mundo en el cual se ejecuta el ritual véase Patrick Saurin, *Teocuicatl. Chants sacrés des anciens Mexicains* (París: Publications Scientifiques du Muséum, 1999), 198.

* El capítulo analiza distintos aspectos de las obras lingüísticas sobre las lenguas mesoamericanas, pero también se mencionan ejemplos de lenguas indígenas del sur de América. El presente texto se realizó gracias al Programa DGAPA-PAPIIT-UNAM en el proyecto IN 402014 Historia Cultural de la Educación en la Nueva España.

[←97]

Manuel Alvar Ezquerro, “Nebrija, autor de diccionarios”, *Cuadernos de Historia Moderna* núm. 13 (1992): 199-209.

El estudio de Ramón Pané, concluido hacia 1498, no se conserva, mas se conoce gracias a una traducción de éste al italiano, titulado *Historia del Almirante don Cristóbal Colón*, de Alfonso Ulloa. Citado en Jaime Marroquín Arredondo, *Diálogos con Quetzalcóatl: humanismo, etnografía y ciencia (1492-1577)* (Madrid/Fráncfort: Iberoamericana/Vervuert, 2014), 64.

Un interesante y actualizado estudio acerca del “Itinerario de la armada del rey católico a la Isla de Yucatán...” ha sido publicado por María del Carmen León Cázares, “Nuevas luces sobre un antiguo testimonio acerca de los mayas: El informe de la expedición comandada por Juan de Grijalva”, *Estudios de Cultura Maya* XLV (primavera-verano, 2015): 49-89. La cita en 54.

[←100]

Gelu Marín González, *Atlas de Europa. La Europa de las lenguas, la Europa de las naciones* (Madrid: Istmo, 2000), 352.

[←101]

Este documento ha sido estudiado por la filóloga Eva María Bravo García, “Un desconocido vocabulario del siglo XVI: el ‘Alfabeto de las mercaderías que se avalían en Panamá’ ”, *Philologia Hispalensis* 9 (1994): 147-159.

[←102]

Peter Burke, *Lenguas y comunidades en la Europa moderna* (Madrid: Akal, 2006), 103.

A través de la crónica de Gerónimo de Mendieta se sabe que, antes de Olmos, los frailes Francisco Ximénez y Alonso Rangel habían compuesto un arte del náhuatl, pero éste no se conoce. Véase Ascensión Hernández de León-Portilla y Miguel León-Portilla, *Las primeras gramáticas del Nuevo Mundo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 25-26.

Fray Andrés de Olmos, *Arte de la lengua mexicana* (México, 1547). Esta obra fue publicada posteriormente; entre las diversas ediciones destacan las realizadas por Ascensión y Miguel León-Portilla, bajo el sello de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2002 y 2014. También hay una edición de René Acuña de 1985, publicada por la misma Universidad. Ésta es quizá una de las gramáticas más estudiadas.

Ildefonso Joseph Flores, *Arte de la lengua metropolitana del reyno cakchiquel o gvatemalico, con vn paralelo de las Lenguas Metropolitanas de los Reynos Kiche, Cakchiquel, y 4,utibil, que hoy integran el Reyno de Guatemala* (Guatemala: Sebastián de Arebalo, 1753), 1.

[←106]

Luis de Neve y Molina, *Reglas de orthographia, diccionario y arte del idioma othomi, breve instrucción para los principiantes* (México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1767), 102-103.

[←107]

Un interesante trabajo sobre el tema es el de Marina Garone Granvier, *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad Veracruzana, 2014).

[←108]

José Toribio Medina, *La imprenta en Guatemala* (Ámsterdam: N. Israel, 1964), xvii-xviii.

La obra de Neve y Molina fue publicada en la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, en la Ciudad de México, y tuvo una edición en italiano en 1841, además de otras ediciones a lo largo del siglo xx. Un facsímil digital de esta obra, con un estudio preliminar de Erik Boot, se encuentra en el portal de la Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos. Disponible en: http://www.famsi.org/spanish/research/boot/neve_y_molina_1767/, consultado el 4 de junio de 2015.

Hernández de León-Portilla y León-Portilla, *Las primeras gramáticas*, 11-24. Joaquín García Medall estudia la influencia de la obra de Molina en “Notas de lexicografía hispano-filipina. *El Bocabulario de lengua bisaya, hilogueyna y haraya de la isla de Pana y Sugbu y para las demás islas*, de Fray Alonso de Métrida, OSA (ca. 1637)”, en *Missionary Linguistics. Lingüística misionera*, ed. de Otto Swartjes y Even Hovdhaugen (Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2003), 201-232.

[←111]

Burke, *Lenguas y comunidades*, 96-99.

[←112]

Citado en Burke, *Lenguas y comunidades*, 81.

Cuando Flores explica el uso de partículas de cortesía en las lenguas generales de Guatemala, como vuestra merced, donde el quiché utiliza la tercera persona, mientras que el cakchiquel la segunda persona, afirma que “se hubiera de hacer Paralelo entre los dos idiomas fuera yo de parecer que no solamente no perfeccionan al kiché las sobre dichas partículas, sino que antes le sirven de imperfección positiva, lo que claramente se manifiesta cotejando al kiché y cakchiquel con el latino, de quien no se puede dudar su pulcritud, y elocuencia y no solamente macular su hermosura, sino que antes aquilatando su elegancia, omite partículas o términos reverenciales expresivos de terceras personas”. Véase Flores, *Arte de la lengua*, 383.

Charles Ferguson, “Diglossia”, *Word* 15, núm. 2 (1959): 325-340; Joshua Fishman, “Societal Bilingualism: Stable and Transitional”, en *The Sociology of Language* (Rowley: Newberry House, 1972), 91-106. Una interesante reseña de los debates sobre la diglosia puede verse en Ángela Helmer, *El latín en el Perú colonial. Diglosia e historia de una lengua viva* (Lima: Fondo Editorial Universidad Mayor de San Marcos/Pakarina, 2013). También véase Claudia Parodi, “Tensión lingüística en la Colonia: diglosia y bilingüismo”, en Rebeca Barriga Villanueva y Pedro Martín Butragueño, *Historia sociolingüística de México* (México: El Colegio de México, 2010), vol. 1: 287-345.

[←115]

Flores, “Capítulo proemial”, en *Arte de la lengua*.

[←116]

Citado en Burke, *Lenguas y comunidades*, 43.

El puquina ha sido identificado como una lengua hablada sólo por mujeres, excepto en Capachica y Coata, al menos desde el siglo xii, y así se mantuvo; aunque fue una lengua viva hasta el siglo xix, apenas se cuenta con una gramática del periodo virreinal que permaneció manuscrita, atribuida al jesuita Alonso de Barzana. Véase Alfredo Torero, “La familia lingüística quechua”, en Bernardo Pottier, *América Latina en sus lenguas indígenas* (Caracas: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura/Monte Ávila Editores, 1983), 61-65. También Waldemar Espinoza Soriano, “Las lenguas nativas del Altiplano peruano-boliviano en el siglo xvi”, *Investigaciones Sociales* IX, núm. 14 (2005): 139-140.

[←118]

Marina Kosarik, “La lingüística ibérica en los siglos XVI y XVII y el contexto cultural de la época” (inédito, s.f.). Disponible en: *hispanismo.cervantes.es/documentos/kosarik.pdf*; consultado el 4 de junio de 2015.

[←119]

Pablo F. Amador Marrero, “Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos xvi y xvii” (tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012). Para la parte correspondiente a la cartapesta, véase Amador Marrero, “Imaginería ligera”, 118-123.

Pablo F. Amador Marrero, “From Iberian Europe to the Viceroyalty of New Spain. New Proposals of Itineraries for the Origin and Interpretation of Corn Cane Sculptures” (ponencia presentada en *Entre Italia y Nueva España. Itinerarios de la historia del arte ibérico (1440-1640)*, Academia de Estudios Avanzados sobre América de la Universidad de Columbia, Nueva York, abril 2012).

El proyecto “Materiality between Art, Science and Culture in the Viceroyalties (16th to 18th centuries)” es dirigido por la doctora Gabriela Siracusano, con la subdirección de la doctora Agustina Rodríguez Romero. Se inició en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura del Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Está subsidiado por The Getty Foundation a través del programa Connecting Art Histories Initiative y está en su segunda etapa tras los encuentros realizados en Buenos Aires y Rosario, Argentina (2011); Los Ángeles, Estados Unidos (2012); Buenos Aires y Córdoba, Argentina (2014); y Salta, Argentina (2016).

[←122]

Como destacado ejemplo está la reciente publicación en España de *Escultura Ligera* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017), actas de la I^ª Jornada Escultura Ligera.

Jesús Pérez Morera, “Introducción”, en *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imagerie en caña de maíz*, ed. de Pablo F. Amador Marrero (Gran Canaria: Ayuntamiento de Telde, 2002), 9-11.

[←124]

Un claro ejemplo de las múltiples formas de aproximarnos al arte lo constituye la actual fundamentación y los profesionales que formamos parte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

[←125]

Elizabeth Ávila Figueroa, “Técnicas y materiales de la escultura ligera novohispana con caña de maíz: una aproximación historiográfica” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

[←126]

Amador Marrero, “Imaginería ligera”, 529-553.

[←127]

Andrés Estrada Jasso, *Imaginería en caña de maíz. Estudio, catalogación y bibliografía* (Monterrey: Al Voleo, 1975).

Rolando Araujo Suárez, “Apuntes sobre la escultura ligera de México. Paralelismos con Michoacán y Sudamérica”, en *Memorias. Una técnica prehispánica casi olvidada* (Michoacán, 1998), 63-89; y “La escultura ligera en México”, en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, coord. de Antonio García-Abásolo, Gabriela García-Lascurain y Joaquín Sánchez Ruíz (Córdoba: CajaSur, 2001), 119-147.

En lo que se refiere a lo michoacano, véase Amador Marrero, “Imaginería ligera”, cap. 6. Respecto de los adelantos en el conocimiento de la imaginería con caña en Michoacán, se lo hemos escuchado en diversas ponencias, aún por publicar, a la profesora investigadora titular del Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio de El Colegio de Michoacán y restauradora, la maestra Mirta Insaurrealde. “Autómatas y marionetas del Cementerio de Cristos de Tzintzuntzan. Novedades en el estudio tecnológico de la escultura ligera michoacana”, ponencia presentada en III Congreso Internacional sobre escultura Virreinal, Encrucijada, Cádiz, 2012.

Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (Madrid: Marcial Pons, Historia, 2007). La parte de este volumen que mayor relación e impacto tiene con nuestra investigación corresponde con “La industria de las imágenes”, 249-426, incluidos los reveladores apéndices documentales.

[←131]

Amador Marrero, “Imaginería ligera”, 67-89.

[←132]

Pereda, *Las imágenes*, 287-336. Este autor también señala la correspondencia entre las piezas que estudia del maestro flamenco con la cartapesta. Pereda, *Las imágenes*, 333-334.

[←133]

Ezio Flammia, *Storia dell'arte de la cartapesta. La tecnica universale* (Roma: Arduino Sacco, 2011). La traducción es mía.

[←134]

La escultura en cartapesta. Sansovino, Bernini y el Maestro de Lecce entre el arte y el artificio, catálogo de la muestra (Milán: Silvana Editoriale, 2008).

[←135]

Massimo Bonelli y Maria Grazia Vaccari, *Iacopo Sansovino. La Madonna in cartapesta del Bargello. Restauro e indagini* (Roma: Istituto Centrale per il Restauro/Gangemi Editore, 2006).

[←136]

Flammia, *Storia*, 32.

[←137]

Amador Marrero, “Imaginería ligera”, 475-563.

[←138]

Flammia, *Storia*, 23-27.

[←139]

Flammia, *Storia*, 33-34.

[←140]

Flammia, *Storia*, 32.

[←141]

Celestino López Martínez, “La Hermandad de Nuestra Señora de la Esperanza de San Gil, y el escultor Pedro Nieto”, *Calvario* (1950).

Emilio Gómez Piñol, “Sentimiento religioso e imágenes del crucificado en el arte hispanoamericano del siglo xvi”, en *Signos de evangelización. Sevilla y las hermandades en Hispanoamérica* (Sevilla: Ministerio de Cultura de España/Fundación El Monte, 1999), 86.

²⁵José Roda Peña, “El Crucificado en la escultura procesional sevillana”, en *Crucificados de Sevilla* (Sevilla: Tartessos, 1998), vol. I: 73.

[←143]

[←144]

Pablo F. Amador Marrero y José Carlos Pérez Morales, “El sevillano *capitán* Marcos de Cabrera: personaje enigmático, notable escultor. Revisión histórico-artística y técnica, *Atrio*, núms. 13-14 (2007/2008): 83-98.

[←145]

Amador Marrero, “Imaginería ligera”, 208-212.

Sobre la historia y materialidad de esta imagen véase Alfonso Alberto de Velasco, *Historia de la milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Señor Nuestro crucificado, que se venera en la iglesia del Convento de Santa Teresa La Antigua* (México: Imprenta de Andrade y Escalante, 1858).

[←147]

Amador Marrero, “Imaginería ligera”, 124-139.

María Francisca Sarrió Martín, David Juanes Barber y Livio Ferrazza, “La imagen de San Miguel Arcángel del Ayuntamiento de Valencia. Análisis del sistema constructivo mediante el estudio con tomografía computarizada (TC)”, en *Escultura Ligera*, 9.

[←149]

Sarrió Martín, Juanes Barber y Ferrazza, “La imagen de San Miguel Arcángel”, 13-23.

Al respecto, son fundamentales los textos: *La restauración de la Virgen de los Desamparados y su camarín* (Valencia: Generalitat Valencia, CulturAts IVC+R, 2015); y Greta García Hernández y Rosa María Román Garrido, “La imagen original de la Virgen de los Desamparados de la Real Basílica de los Desamparados de Valencia. Una escultura de papelón. Investigación y restauración”, en *Escultura Ligera*, 147-159.

[←151]

Flammia, *Storia*, 32.

[←152]

Silvia Martínez García-Otero, “Cristo de la Humildad y Paciencia”, en *Patrimonio histórico restaurado en Andalucía. 1987-1997. Escultura policromada* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2003), 162.

[←153]

Antonio Ponz, *Viaje de España* (Madrid: M. Aguilar Editor, 1947), 1563.

[←154]

Amador Marrero, “Imaginería ligera”, 141-147.

[←155]

Amador Marrero, “Imaginería ligera”, 148-151.

[←156]

Amador Marrero, “Imaginería ligera”, 151-152.

[←157]

Amador Marrero, “Imaginería ligera”, 181-188.

[←158]

Entre las diversas publicaciones que aluden a esta pieza y a la obra de su artífice, véase Flammia, *Storia*, 113-128.

[←159]

Una reflexión sobre estas piezas y una referencia a su bibliografía las encontramos en Amador Marrero, “Imaginería ligera”, 153-160.

[←160]

Flammia, *Storia*,

Apresento aqui alguns dos resultados de uma pesquisa que vem sendo desenvolvida desde o ano de 2012 com apoio da *Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies*, da *Fundación Carolina* de Madri, e do *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)*.

Cf. Magali M. Carrera, *Imagining identity in New Spain – Race, lineage, and the colonial body in portraiture and casta paintings* (Austin: University of Texas Press, 2003), xiii ss. Donna Pierce *et al.*, *Painting a New World – Mexican art and life 1521-1821* (Denver: Denver Art Museum, 2004), 222-225. *Mexico: Splendors of thirty centuries* (Nueva York: The Metropolitan Art Museum, 1990), 199-200. Carlos Areán, “Arte virreinal en Iberoamérica”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 488 (1991): 53-64.

Para uma abordagem mais pormenorizada sobre essa tipologia de modelos, remeto à minha tese de doutorado: Alexandre Ragazzi, *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos – Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística* (Campinas: Unicamp, 2010), disponível na biblioteca digital da Universidade Estadual de Campinas e no endereço <https://uerj.academia.edu/AlexandreRagazzi>.

[←164]

Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica* (Madri: M. Aguilar, 1947), 532. Pontuação alterada por mim.

[←165]

Cf. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 2001), 440.

[←166]

Pacheco, *El arte de la pintura*, 443.

[←167]

Antonio Palesati e Nicoletta Lepri, *Matteo da Leccia –La vita e le opere– Manierista toscano dall'Europa al Perú* ([Pomarance]: Associazione Turistica Pro Pomarance, 1999), 19 ss.

[←168]

No *carteggio diretto*, entre 1523 e 1526, há cinco cartas trocadas entre Piero Gondi e Michelangelo.

[←169]

A esse respeito, cf. Patrizia Tosini, “Presenze e compresenze tra Villa d’Este e il Gonfalone”, *Bollettino d’Arte* 132 (2005): 43-58, sobretudo 50.

[←170]

Cf. *I Ricordi di Michelangelo*, a cura di Lucilla Bardeschi Ciulich e Paola Barocchi (Florence: Sansoni, 1970), 224, 227-228.

[←171]

Sobre essa questão e as polêmicas travadas entre Alfredo Petrucci e Nicola Vacca, cf. Vincenzo Liaci, “Curiosità storiche salentine”, *La Zagaglia* V, 19 (1963): 299-301.

[←172]

Cf. Maurice Vaes, *Appunti di Carel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei* (Roma: 1931), 344-345.

[←173]

The Morgan Library and Museum, Department of Drawings and Prints, inv.
It. 16.17, [http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?
BBID=142246](http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=142246), consultado em junho 12, 2015.

[←174]

Cf. Giovanna Falco, *Lo stemma di Lecce: momenti e monumenti – La torre, la lupa e il leccio* (Lecce: Edizioni Grifo, 2007).

Cf. Alberto Ganado, “Matteo Perez d’Aleccio’s engravings of the siege of Malta of 1565”, *Proceedings of History Week 1983* (Malta: The [Malta] Historical Society, 1984), 125-161, sobretudo 128, núm. 8. Na série, aparecem as seguintes variações: Matteo Perez d’Aleccio, Matteo Perez di Allecio, Matteo Perez D’Allecio, Matteo Perez de Allecio, Matteo Perez di Allecci, Mattheo Perez de Allecio, Mattheo Perez D’Allecio, Mattheo Perez de Allezio, Mattheo Perez D’Allezio. Ademais, no *São João Batista* (1582), o artista assina como Matthaeus Perez de Allecio; assina ainda Matthaeus P[erez] de Alecci no *Martírio de Santa Catarina*, Matthaeus P[erez] F[ecit] na *Virgem com o Menino* (1583), e M[atthaeus] P[erez] de Aleccio na *Conversão de São Paulo* (1583).

Cf., e.g., AHPS, Oficio 5 (Diego Fernandez), inv. 3526, 1587, Libro 1, ff. 604v-606v; Oficio 13 (Simón De Pineda), inv. 7815, 1587, Libro 3, f. 726r-v; Oficio 15 (Francisco Díaz), inv. 9251, 1587, Libro 3, f. 357r-v; Oficio 19 (Gaspar de León), inv. 12496, 1585, Libro 6, ff. 606r-608v/AGN, Protocolo 52 (Rodrigo Gómez Baeza), ff. 1060r-1062v. Para outras variações na grafia do nome do artista durante o período italiano, cf. Tosini, “Presenze e compresenze tra Villa d’Este e il Gonfalone”, 50.

[←177]

Cf. *Registro degli atti di Battesimo dall'anno 1541 all'anno 1554* (Sant'Agata–Gallipoli), f. 157v.

Cf. *Archivo Histórico Nacional* (Madri), Consejos, 50232, Exp. 11, 05/06/1576: “Philippus Dei gratia Rex Castellae Aragonum [...]. Magnifico fideli nobis dilecto Antonio Perezio a secretis rerum nostri status gratiam nostram regiam et bonam voluntatem. [...] Quare cum iamdudum per obitum quondam don Joannis de Alagon officium Magistri actorum seu ut vulgo vocant, Baiuliae civitatis nostrae Litii Provinciae terrae Otranti in praefato nostro citerioris Siciliae Regno quod ille ad vitae suae decursum tenebat vacare intelligamus illudque alicui probo ac diligenti viro commendandum sit, iusta quidem ratione recalescentes tuam integritatem vigilias, ac studia magno animi ardore in nostrum ministerium impresa. In praefatorum omnium testimonium ac compensationem seu solutionem integram quorundam librorum quos a Gonsaluo Perezio patre tuo etiam a secretis rerum status nostri tibi relictos ob eorum antiquitatem et aestimationem et quod in lingua graeca ac latina manu descripti essent in Bibliothecam nostram quae penes Monasterium Sancti Laurentii cognomento Regalis conservatur reponi fecimus tibi praefatum officium Magistri actorum dictae civitatis Litii modo quo infra duximus esse commendandum [...] dictae civitatis Litii tibi dicto secretaris Antonio Perezio dum vixeris [...] concedimus [...] cum eius salario annuo [...] juribus, lucris et emolumentis praerogativis [...]. Madritii, 5 Junii 1576.”

[←179]

Cf. <http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=78645>, consultado em junho 12, 2015.

[←180]

Francesco Stastny, “A note on two frescoes in the Sistine Chapel”, *The Burlington Magazine* 121, núm. 921, (1979): 776-783.

[←181]

Cf. Rita Randolfi, *Oratorio del Gonfalone* (Roma: Fratelli Palombi, 1999), 153, núm. 403.

[←182]

Apocalypse, 12, 9.

[←183]

Marco Ruffini, *Le imprese del drago: Politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII (1572-1585)* (Roma: Bulzoni, 2005).

[←184]

Matilde De Angelis D'Ossat, *Between Villa Mondragone and Palazzo Altamps: One cardinal two residences* (Roma: Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 2005).

[←185]

Cf. Van Mander (Vaes, *Appunti di Carel van Mander*, 345). Em 1613, Scipione Borghese adquiriu a *villa* de Giovanni Angelo Altemps, herdeiro do cardeal.

[←186]

Vaes, *Appunti di Carel van Mander*, 344.

[←187]

A esse respeito, cf. Alessandra Molino, *L'Oratorio del Gonfalone* (Roma: Banco di Santo Spirito, 1964), 36; J. A. Gere, "A drawing by Matteo Perez da Leccio", *Master Drawings* 11, núm. 2, (1973): 150-154, 202-203.

[←188]

Giuliano Briganti, *La maniera italiana* (Roma: Editori Riuniti, 1961), 55.
Cf. ainda Maria Grazia Bernardini (a cura di), *Oratorio del Gonfalone a Roma: Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo* (Millano: Silvana Editoriale, 2002).

Cf. Briganti, *La maniera italiana*; Walter Friedlaender, *Mannerism and anti-mannerism in Italian painting* (Nueva York/Oxford: Columbia University Press, 1990); Sydney Joseph Freedberg, *Painting in Italy, 1500-1600* (Harmondsworth: Penguin, 1971); Antonio Pinelli, *La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola e maniera* (Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2003).

[←190]

Cf. Gere, “A drawing”, 1973.

Cf. Gio. Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* (Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590), 53; Carlo Ridolfi, *Delle maraviglie dell'arte, ovvero delle vite degl'illustri pittori Veneti e dello Stato* (Venetia: Gio. Battista Sgava, 1648), 6-7; Charles Alphonse Du Fresnoy, *L'art de peinture* II (Paris: Nicolas L'Anglois, 1668), 109-111.

[←192]

Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (Roma: Andrea Fei, 1642), 31-32. A expressão utilizada por Baglione é *balzar fuori di quei muri*.

[←193]

Cf. Molino, *L'Oratorio*, 36.

Cf. Alfredo Petrucci, *L'opera del genio italiano all'estero: Gli incisori dal sec. XV al sec. XIX* (Roma: Istituto Poligrafico dello Stato/Libreria dello Stato, 1958), 46-50; Alfredo Petrucci, *Panorama della incisione italiana: Il Cinquecento* (Roma: Carlo Bestetti, 1964), 59; Juan Agustin Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las bellas artes en España* (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, IV, 1800), 75-78; Francisco Stastny Mosberg, “Los grabados calcográficos de Pérez de Alesio”, em *Estudios de arte colonial* I (Lima: Museo de Arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013), 69-84.

Feita a partir da pintura de Rafael e Giulio Romano (*Museo del Prado*); a matriz para essa gravura, realizada a buril, foi utilizada como suporte para uma pintura a óleo com a *Virgen de la leche*; encontrase atualmente no *Museo de Arte de Lima*. Cf. Stastny Mosberg, “Los grabados calcográficos”, 69-99; Clara Bargellini, “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXI, núm. 74-75 (1999): 79-98.

[←196]

Cf. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, IV, 78: *Grabó al aguafuerte varias estampas de su invención, que son muy raras, y es celebrada y buscada la de S. Roque.*

[←197]

Cf. Baglione *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, 31-32: *Vanno di quest'uomo in stampa il Trionfo di Cristo con quantità di figure e diverse storie della guerra di Malta.*

[←198]

Para as *Histórias de São João Batista* e o *Martírio de Santa Luzia*, cf. Petrucci, *L'opera del genio italiano*, 49; e Stastny Mosberg, “Los grabados calcográficos”, 81-82.

A *Biblioteca Nacional de España* possui um exemplar dessa gravura, a qual está assinada como *Matthaeus P[erez] F[ecit] 1583*; a ficha catalográfica dá como autores Matteo de Alecio e Perret, mas utilizando as grafias *Matteo Perez d'Alleccio* e *Pedro Perret*. Por outro lado, sobre o *Martírio de Santa Catarina*, cf. Ganado, “Matteo Perez d’Aleccio’s”, 125-161, sobretudo 128, núm. 8 e Christopher L.C.E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance: Prints and the ‘Privilegio’ in the Sixteenth-Century Venice and Rome* (Leiden: Brill, 2004), 230-233.

Cf. AHPS, Oficio 19 (Gaspar de León), inv. 12496, 1585, Libro 6, ff. 606r-608v: [606r] “Sepan quantos esta carta vieren como yo, Gonçalo Argote de Molina, Provincial de la S^a Hermandad Veynte y quatro de esta ciudad de Sevilla e vezino della, otorgo y conozco a vos, Mateo Perez de Alesio, maestro pintor residente en esta ciudad de Sevilla que estays presente y digo que por quanto yo y vos nos convenimos y consertamos en tal manera que vos fuese [...] obligado e vos obligastes a que desde prim^o dia del mes de henero de este año en que estamos de mill y qu[iniento]s y ochenta e cinco en adelante tiempo de cinco [...] primeros siguientes haria [...] y pintaria [...] todas las cosas de pintura que por mi ya fuesen mandadas y cortar en bronce otra tal para [?] fazer otras quales dichas cosas de suo yngenio y mano que yo os dixese y mandasi así en esta ciudad como en las yslas de Lançarote y Fuerte Ventura y en otras quales dichas partes de estos reynos y fuera dellos que yo os mandase.” De acordo com o documento, o contrato original foi assinado em 19 de outubro de 1584 no Oficio 12 (Juan de Velasco), mas não o encontrei no AHPS (inv. 7386), estando esse livro bastante danificado.

Cf. AHPS, Oficio 19 (Gaspar de León), inv. 12496, 1585, Libro 6, f. 606v. Sobre a relação entre Argote de Molina e Matteo de Alecio, cf. Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza del Andaluzia* (Sevilla: Fernando Diaz, 1588, I), 118 para a pintura de *Santiago na batalha de Clavijo*; Celestino López Martínez, *Notas para la historia del arte: Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Giménez y C. Rodríguez, 1929), 192-193; Antonio Palma Chaguaceda, *El historiador Gonzalo Argote de Molina* (Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Jerónimo Zurita, 1949), 26-28. Além disso, subsiste um contrato em que Matteo de Alecio designava Argote de Molina e sua irmã, Leonor de Molina, como provedores de seu filho, Felipe de Alecio, o qual havia sido fruto de sua união com María de la O cf. Oficio 15 (Francisco Díaz), inv. 9251, 1587, Libro 3, f. 357r-v; em 1598, esse Felipe foi juntar-se ao pai em Lima, como demonstram os registros do catálogo de passageiros do *Archivo General de Indias* cf. *Archivo general de Indias. Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, T. VII (Murcia: Ministerio de Cultura/Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986), 713: [5173] FELIPE DE ALECIO, natural de Sevilla, soltero, hijo de Mateo Pérez de Alecio y de María de la O, al Perú como criado del doctor Juan Bautista Ortiz – 31 agosto (5.257, nº 2 r. 7)).

[←202]

Cf. Vaes, *Appunti di Carel van Mander*, 344.

[←203]

Gio. Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587), 98-99.

[←204]

José de Mesa e Teresa Gisbert, *El pintor Mateo Pérez de Alesio* (La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1972), 48.

[←205]

Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Sevilla: Simón Faxardo, 1649), 336.
Sobre Jerónimo Hernández, cf. López Martínez, *Notas para la historia del arte*.

[←206]

Cf. Jorge Bernales Ballesteros, “Mateo Pérez de Alesio y la pintura ‘romañista’ en Sevilla y Lima”, em *La presenza italiana in Andalusia nel basso medioevo* (Roma: Cappelli, 1986), 181-213.

[←207]

Jacopo da Varazze, *Legenda Áurea: Vidas de Santos* (São Paulo: Companhia das Letras, 2003), 571-575.

[←208]

Cf. Mesa e Gisbert, *El pintor Mateo Pérez*, 89-90.

[←209]

AHPS, Oficio 5 (Diego Fernandez), inv. 3526, 1587, Libro 1, ff. 604v-606v. (López Martínez, *Notas para la historia del arte*, 192-193).

Sobre a *Virgen de la leche*, cf. (Mesa e Gisbert, *El pintor Mateo Pérez*, 109 ss.) e sobretudo Francisco Stastny, “Perez de Alesio y la pintura del siglo XVI”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 22 (Buenos Aires: 1969): 7-45, republicado em (Stastny Mosberg, “Los grabados calcográficos”, 85-114). Quanto aos retratos, cf. Luis Eduardo Wuffarden, “Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción”, *Histórica* xxviii, núm. 1 (2004): 179-192; e Luis E. Tord, “Obras desconocidas de Pérez de Alesio y Morón”, em *Pintura en el Virreinato del Perú* (Lima: BCP, 1989), 321-329.

[←211]

Cf. Francisco Stastny Mosberg, *Redescubramos Lima... Conjunto monumental de Santo Domingo* (Lima: Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación/BCP, 1998). Gostaria de agradecer aqui a Rafael Ramos Sosa, da Universidade de Sevilha, por ter-me gentilmente indicado essa obra.

[←212]

A esse respeito, cf. o contributo de Jaime Mariazza Foy in Mario Micheli (a cura di), *Cappella Villegas – Chiesa della Merced – Lima, Peru* (Roma: Gangemi, 2011), 20 ss.

[←213]

Cf. Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* I (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957), 222-223; (Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, 31-32). A propósito, lembro aqui que no retrato do artista feito por Palma il Giovane, em 1568, acrescentou-se posteriormente a seguinte inscrição: *qual morse poi nel Peru*.

Cf. Jean-Pierre Vernant, “De la présentification de l’invisible à l’imitation de l’apparence”, em *Œuvres: Religions, rationalités, politique* I (Paris: Seuil, 2007), 546-558. Cf. ainda Martin S. Soria, “Pintores italianos en Sudamérica entre 1575 y 1628”, *Saggi e Memorie di Storia dell’Arte* 4 (Venezia: Neri Pozza, 1965): 115-130, 169-176 (sobretudo 126, sobre Bernardo Bitti e seus seguidores).

[←215]

Cf. George Kubler, *The shape of time: Remarks on the history of things* (New Haven e Londres: Yale University Press, 1970).

La presente investigación ha sido desarrollada en el marco de dos proyectos: PAPIIT IN402114-3 “Nueva España: puerta americana al Pacífico asiático (siglos XVI-XVIII)”, dirigido por la doctora Carmen Yuste del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México y PTDC/HIS-HIS/118404/2010 “Interactions between Rivals: the Christian Mission and Buddhist Sects in Japan during the Portuguese Presence (c.1550-c.1647)”, dirigido por la doctora Alexandra Curvelo del Centro de História de Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

[←217]

Cfr. Andreu Martínez d'Alòs-Moner, *Envoys of a Human God: The Jesuit Mission to Christian Ethiopia, 1557-1632* (Leiden/Boston: Brill, 2015), cap. 6 “Mission Culture”; Cristina Osswald, *Written in Stone: Jesuit Buildings in Goa and their Artistic and Architectural Features* (Goa: Goa 1556, 2013).

[←218]

Tractatus de Sphaera (1220), de Sacrobosco; *Astrolabium* (Roma, 1593), de Clavius.

Yakichi Kataoka, “Iezusu kai kyoiku kikan no ido to iseki”, en *Kirishitan kenkyu*, ed. de Kirishitan Bunka Kenkyukai (Tokio: Yoshikawa Kobunkan, 1976), vol. 11: 1-3, 7. “Cami”, cuyo sentido etimológico es “arriba”, designaba la jurisdicción misional de Kioto y sus alrededores, mientras que “Ximo”, que significa “abajo”, implicaba la región oeste de Kyushu. Bungo es el antiguo nombre de la actual prefectura de Oita.

[←220]

Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid (BRAH), Cortes,
9/2663, f. 147v.

[←221]

Yakichi Kataoka, *Kakure kirishitan. Rekishi to minzoku* (Tokio: Nihon Hoso Shuppan Kyokai, 1967), 24; y “Iezusu kai kyoiku”, 25.

[←222]

Chizuko Kataoka, *Hachirao no seminariyo* (Tokio: Kirishitan Bunka Kenkyukai, 1969), 12.

[←223]

Pierre du Jarric, *Akbar and the Jesuits. An Account of the Jesuit Missions to the Court of Akbar*, ed. y trad. de C. H. Payne (Londres: George Routledge & Sons, 1926; reimp., Delhi: Low Price Publications, 1999), 82.

[←224]

Kataoka, *Hachirao*, 61.

[←225]

Respecto a este biombo, véase el estudio de Naoko Frances Hioki, “Visual Bilingualism and Mission Art: A Reconsideration of ‘Early Western-Style Painting’ in Japan”, *Japan Review*, núm. 23 (2011): 23-44.

Lauro López Beltrán, *Felipe de Jesús, primer Santo de América, cuarto centenario de su natalicio, 1572-1972* (México: Tradición, 1972), 21, en María Elena Ota Mishima, “Un mural novohispano en la catedral de Cuernavaca: los veintiséis mártires de Nagasaki”, *Estudios de Asia y África* XVI, núm. 4 (1981): 687.

Archivo Geográfico de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH, expediente Catedral de Cuernavaca, Mor. (San Francisco), informe presentado por el ingeniero Francisco G. Colores A. del Departamento de Arquitectura de la Dirección General de Urbanismo, Ingeniería y Arquitectura sobre las reconstrucciones en la Catedral de Cuernavaca, y expedido en México, D.F., a 21 de diciembre de 1960; José Gorbea Trueba, “Los frescos de la Catedral de Cuernavaca, Morelos”, *Boletín del INAH* 4 (abril 1961): 5; Laura María Cárdenas Argudín, “Estudio histórico-artístico de los edificios del siglo XVI en el conjunto de la catedral de Cuernavaca” (tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 1978), 23.

[←228]

Ota Mishima, “Un mural novohispano”, 687-688; María Celia Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca* (Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2010), 114-117.

[←229]

Luis Islas García, *Los murales de la catedral de Cuernavaca afrente de México y Oriente* (México: Talleres de la Imprenta La Esfera, 1967), 70.

[←230]

Islas García, *Los murales*, 69.

[←231]

Islas García, *Los murales*, 59.

[←232]

Islas García, *Los murales*, 60, 70-71.

[←233]

Masayoshi Honma, “Umi wo watatta Nagasaki junkyo-no-zu: Chusei ni okeru Nihon to Mekishiko no koryu nitsuite”, *Sansai* 183 (1965): 10-24.

[←234]

Diego Pacheco, en Ota Mishima, “Un mural novohispano”, 692.

[←235]

Ota Mishima, “Un mural novohispano”, 692-694.

[←236]

Ota Mishima, “Un mural novohispano”, 685.

[←237]

Yukitaka Inoue, “Nueba Esupanya no senjumin kiroku ni miru Nihon to Ajia: Chimarupain no ‘Nikki’ wo chushinni”, *Supeinshi kenkyu* 28 (2014): 22.

[←238]

Tomoko Taniguchi, “26 seijin junkyo to Cuernavaca daishikyozu seido hekiga: Kinsei shoki kirishitan Nagasaki daijunkyozu to nissei koshoshi,” *Kyosei no bunka kenkyu* 3 (2009): 141.

[←239]

Gustavo Curiel, “San Felipe de Jesús: figura y culto (1629-1862)”, en *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988), 76.

[←240]

Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Los protomártires del Japón en la hagiografía novohispana”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860* (México: Museo Nacional de Arte, 2000), 73, 80-82.

[←241]

Fontana Calvo, *Las pinturas murales*, 113-133.

[←242]

Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Jap. Sin. 53, ff. 1-71, “Luís Fróis, S.J., Relación del martirio de los 26 cristianos crucificados en Nangasaki, el 5 de febrero de 1597”.

[←243]

Diego Pacheco, “Nihon nijuroku sei junkyosha no tabiji ni kansuru ogoe-gaki”, en *Kirishitan Kenkyu*, ed. de Kirishitan Bunka Kenkyukai, trad. de Jujiro Iwaya (Tokio: Yoshikawa Kobunkan, 1962), vol. 8: 41-42.

[←244]

Al respecto, véase el biombo namban realizado por Kano Sanraku, de la colección del Museo de Arte Suntory, Tokio.

[←245]

Mitsuru Sakamoto, “Ibunka ni taiousuru hyogen: ‘ikoku shumi’no shomondai”, en *Namban byobu shusei*, coord. de Mitsuru Sakamoto (Tokio: Chuo Koron Bijutsu Shuppan, 2008), 310.

[←246]

“[...] 船中ニ商売荷物数百箇積メリ、此時、数年、本朝ニ逗留セシ楚天呂モ帰国ス、公方ヨリ御具・御屏風等、御進物トシテ彼国ヘ遣サルト云云”, en Takashi Gonoï, *Hasekura Tsunenaga* (Tokio: Yoshikawa Kobunkan, 2003), 55. Agradezco al doctor Hazama Yoshiki por proporcionarme esta referencia.

[←247]

Manuscrito mexicano 220 de la Biblioteca Nacional de Francia. Domingo Chimalpáhin, *Diario*, paleografía y trad. de Rafael Tena (México: Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes, 2001), 365.

[←248]

Chimalpáhin, *Diario*, 365.

[←249]

Katsushi Narusawa, “Kinsei shoki fuzokuga toshiten namban byobu: sono tanjo kara henbou made”, en *Namban byobu shusei*, 304.

[←250]

Ambas obras forman parte del acervo del Museo de la Ciudad de Kobe.

[←251]

Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Jap. Sin. 20 I, f. 163; Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid (BRAH), Cortes, 9/2665, f. 369.

[←252]

Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Jap. Sin 20 I, f. 163v.

[←253]

Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Jap. Sin 20 I, f. 163v.

[←254]

Hubert Cieslik, “Pedro Kano jiken no shiryō”, en *Kirishitan Kenkyū*, ed. de Kirishitan Bunka Kenkyukai (Tokio: Yoshikawa Kobunkan, 1972), vol. 14: 288.

[←255]

Shigeki Fukunaga, “ ‘Sei Furanshisuko Zabieru zo’ ni tsuite no kosatsu”, en *Kirishitan Kenkyu*, ed. de Kirishitan Bunka Kenkyukai (Tokio: Yoshikawa Kobunkan, 1972), vol. 14: 269-274.

[←256]

Fontana Calvo, *Las pinturas murales*, 131.

[←257]

Masakazu Asami, “Antonio Cardim cho ‘Nihon no seika’ nitsuite: Junk-yosha no gazo wo chushin toshite”, en *Kinsei insatsushi to Iezusukaikei ‘eiri-bon’*, ed. de Masakazu Asami (Tokio: Keio Gijuku Daigaku Bungakubu, 2014), 149, 153.

[←258]

Existen distintas composiciones de la crucifixión de los veintiséis mártires de Nagasaki. Al respecto, véase Cayetano Sánchez Fuertes y Pedro J. Lavado Paradinas, *San Pedro Bautista y sus compañeros mártires en el arte* (Madrid: Élite, 2014).

* Este artículo se enmarca en el proyecto FONDECYT 2013 n. 11130282, “*Hablar de más lejos: Imágenes de la memoria y del arte en la descripción de las imágenes portentosas en la *Histórica relación del Reino de Chile* de Alonso de Ovalle (1646)*”.

[←260]

Erwin Panofsky, *The Art and Life of Albrecht Dürer* (Princeton: Princeton University Press, 1971), I: 209.

[←261]

Alonso de Ovalle publicó la *Historica relacion del Reyno de Chile* en 1646 en la imprenta de Francesco Cavallo, en versiones en italiano y español, a la que hizo sucesivas modificaciones.

En torno al *Musaeum* de Kircher, véanse, entre otros, Adalgisa Lugli, “Inquiry as Collection: The Athanasius Kircher Museum in Rome”, *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 12 (otoño 1986): 109-124; Paula Findlen, “Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum”, en *Jesuit Science and the Republic of Letters*, ed. de Mordechai Feingold (Cambridge: MIT Press, 2003), 225-284; Eugenio Lo Sardo, ed., *Athanasius Kircher: il museo del mondo* (Roma: De Luca, 2001). Sobre la relación entre Athanasius Kircher y Ovalle, véase además Sandra Accatino, “Una maravillosa imagen pintada en Chile. Ciencia, milagros, maravillas y artificios en el *Ars magna lucis et umbrae* de Athanasius Kircher”, en *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher. Una lectura a sus libros encontrados en la Biblioteca Nacional de Chile*, ed. de Constanza Acuña (Santiago de Chile: Ocho Libros, 2012).

En su *Ars magna lucis et umbrae*, Kircher alude en repetidas ocasiones a la capacidad del hombre de reproducir artificiosamente los prodigios de la naturaleza y los efectos que éstos producen en sus espectadores. Al comienzo del capítulo I de la sección del libro X que trata sobre la Magia Parastática menciona, por ejemplo, que “la naturaleza como pintora, en tanto que de algún modo maravilloso en todos los elementos finge varias imágenes, enseña qué método debemos seguir en la secreta representación” (“Natura pictrix, dum mirifica quadam ratione omnibus in rebus varia rerum simulacra pingit fingitque, quem in arcana rerum repraesentitione modum seruare debeamus, instruit”). Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae* (Roma: Sumptibus Hermann Scheus, 1946), 800. Para la traducción en castellano del libro X en su versión de 1671, véase Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae. Liber Decimus. Reproducción facsimilar da edición de 1671 con estudos introductorios e versión ó galego e castelán*, trad. en castellano de Inés Verde Pena y M. Liliana Martínez Calvo (Santiago de Compostela: Universidade, 2000).

[←264]

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Protagaea*, 174, cit. en Paula Findlen, “Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe”, *Renaissance Quarterly* 43, núm. 2 (verano 1990): 325.

[←265]

Alonso de Ovalle, *Relación verdadera de las pazes que capituló con el araucano rebelado, el marques de Baidés de Pedrozo, governador, y Capitan General del Reyno de Chile, y Presidente de la Real Audiencia. Sacada de sus informes y cartas, y de los Padres de la Compañía de Jesús* (Madrid: Francisco Maroto, 1642).

[←266]

Alonso de Ovalle, *Historica relacion del Reyno de Chile*, prólogo-3.

La *Historica relacion del Reyno de Chile* está integrada por un mapa y treinta y dos láminas. Tres de ellas, realizadas con buril, representan portentos de la naturaleza: el árbol de Limache, la Virgen de la peña de Arauco y los prodigios que antecedieron a las Paces de Quilín, en 1641. Los restantes, ilustran casas, colegios y residencias de la Compañía de Jesús en el territorio chileno (doce xilografías); islas y puertos (seis xilografías); usos y costumbres del pueblo mapuche (cinco grabados); una imagen de la cruz del sur; un martirio de jesuitas (buril); dos intervenciones de la Virgen (buril) y una imagen de la Virgen que ha sido probablemente tomada de una matriz reutilizada, al igual que los veinte retratos de los conquistadores de Chile, que además fueron impresos probablemente por el mismo Ovalle en un libro publicado sobre su familia, el *Arboles de las descendencias de las Muy Nobles Casas, y apellidos de los Rodríguez del Manzano, Pastenes y Ovalles* (Roma: Francisco Cavallo, 1646).

Sobre la descripción de imágenes y su relación con la memoria, véase Mary Carruthers, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione* (Pisa: Scuola Normale Superiore, 2006), 309 ss.; Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena* (Turín: Einaudi, 2002), 47 ss., 103 ss: Eva Keuls, “Rethoric and Visual Aids in Greece and Rome”, en *Communications Arts in the Ancient World*, ed. de Eric A. Havelock y Jackson P. Hershbelle (Nueva York: Hastings House, 1978), 121-134.

[←269]

En torno a este tema, véase Jorge Cañizares-Esguerra, *Católicos y puritanos en la conquista de América* (Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2008).

Julius von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío* (Madrid: Akal, 1988); Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa* (Milán: Mazzotta, 1983); Horst Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina* (Milán: Il Saggiatore, 1996).

[←271]

Para la descripción de la Virgen de la peña de Arauco, véase Ovalle, *Historica relacion*, 393-394.

[←272]

En la versión en italiano del libro, que repite esta caracterización, el autor enfatiza dos veces la *somma proportione* de la figura de la Virgen y la define usando el término *leggiandria*, un “encanto elegante” asociado con la gracia que algunos autores del siglo xvi habían opuesto a la idea clásica de lo bello. Alonso de Ovalle, *Historica relatione del regno di Cile* (Roma: Francesco Cavalli, 1646), 329.

[←273]

Gaspar Schott, *Magia universalis naturae et artis* (Würzburg: J.G. Schönwetter, 1657). Sobre las anamorfosis, véase en especial Jurgis Baltrusaitis, *Anamorfosi* (Milán: Adelphi, 1984), 51-106.

De acuerdo con lo señalado por Walter Hanisch en *El historiador Alonso de Ovalle* (Caracas: Universidad Católica Andrés Bello-Instituto de Investigaciones Históricas, 1976), 60-70, Ovalle habría escrito la *Historica relacion del Reyno de Chile* entre marzo y julio de 1645 en Roma, y hacia finales de 1646 ya habrían estado impresas tanto la versión en italiano como en castellano. Respecto al *Ars magna lucis et umbrae*, en Brian L. Merrill, ed., *Athanasius Kircher (1602-1680). Jesuit Scholar: An Exhibition of His Works in the Harold B. Lee Library Collections at Brigham Young University* (Martino Publishing, 2003), 12, se señala que fue publicada antes de agosto de 1646.

[←275]

Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 808, trad. en castellano, 444.

[←276]

La Perspective curieuse du Révérend P. Nicéron... avec l'Optique et la catoptrique du R. P. Mersenne... (Paris: Chez la veufue F. Langlois, dit Chartres, 1652), 113-114.

Emanuele Tesauro compara a la metáfora con las anamorfosis en su *Canonicchiale Aristotelico* (Turín: Gio. Sinibaldo, 1654), 376-377. Tesauro indica que ella “encierra en una palabra” muchas ideas distintas “y casi de manera milagrosa te hace verlas una adentro de las otras. De ahí que tu deleite sea mayor: en la manera [en que están hechas], pues más curioso y placentero es mirar muchos objetos solapadamente a través de un artilugio de perspectiva, que si los mismos objetos pasaran sucesivamente delante de tus ojos” [“& quasi in miraculoso modo gli ti fà travedere l’un dentro all’altro. Onde maggiore è il tuo diletto: nella maniera, che più curiosa & piacevol cosa è mirar molti obietti per un istraforo di prospettiva, che se gli originali medesimi successivamente ti venisser passando dinanzi agli occhi”]. Más adelante, en las páginas 755 y 756 señala que las anamorfosis especulares son el más ingenioso, singular, noble y milagroso artificio. En el centro de la imagen del frontispicio de la edición de 1663 aparecerá, por esta razón, una anamorfosis cónica y especular.

[←278]

Cañizares-Esguerra, *Católicos y puritanos*, 154 ss.

[←279]

Como se puede leer en el *Lignum Vitae* de Buenaventura, la imagen del árbol conducía la oración del fiel a través de la vida, pasión y glorificación de Cristo. Asociado con el árbol de Jesé, la estructura del árbol permitía el establecimiento de relaciones entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Los *chemamülles* son grandes estatuas antropomórficas de madera empleadas por los mapuches en los ritos realizados durante el *kurikawin* o velorio de sus muertos. En la etapa final de la ceremonia, el *chemamüll* era erigido junto a la tumba para señalar el lugar donde permanecería el cuerpo. El *rehue* o *rewe* es un tronco de roble o laurel de más de tres metros de largo, escalonado y clavado en la tierra, que puede estar rodeado por ramas de canelo, maqui y laurel y tener, en la cima, la representación de un rostro humano. Simboliza la conexión con el universo espiritual y el árbol sagrado donde se posan los espíritus invocados.

[←281]

Ovalle, *Historica relacion*, 80.

En el libro segundo de la *Curiosa y oculta filosofia*, “Del artificio de la naturaleza, y noticia natural del mundo”, cap. LXVI “Los sacramentos están figurados en la naturaleza...”, Nieremberg entrega una lectura emblemática del árbol de Limache (334-335). En él, señala, aparecen “como en cifras copiados los mas altos misterios de nuestra Reli[g]ion”. Francisco Le Roy, *Occupatio animae* (Praga: Universitatis in Collegio Societatis Jesu, 1666), 58; Carlo Gregorio Rosignoli, *Maraviglie della Natura, ammaestramenti di moralità* (Venecia: Andrea Poletti, 1708), 247-249 y *Opere Spirituali e Morali* (Venecia: Paolo Baglioni, 1713), 525-256.

[←283]

Ovalle, *Historica relacion*, 59.

[←284]

Col: I, 15.

Hans Belting, *La vera immagine di Cristo* (Turín: Bollati Boringhieri, 2007); John Dillenborg, *Images and Relics. Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth-Century Europe* (Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1999).

[←286]

Antonio Palomino, *El museo pictórico, y escala óptica* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1795), vol. 1: 339.

[←287]

Véase, sobre este aspecto, Víctor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza, 1996), 94-96.

[←288]

“Para no dexar las Obras Sagradas con el desconsuelo de no quedar concluidas, conviene recurrir à los medios Espirituales, con cuyo auxilio se vencen las dificultades mas arduas”. Antonio Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica* (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715), vol. 1: 186.

[←289]

Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, 186.

[←290]

Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, 180.

[←291]

El dibujo de 16.8 21.3 cm, hecho con lápiz, tinta y acuarela sobre papel entre 1521 y 1522, pertenece a la Städtischt Wessenberg-Gemäldegalerie de Kontanz. El candelabro fue realizado luego por Willibald Stoss en 1522 y se encuentra en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg. AAVV, *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1550* (Nueva York: MET, 1986), 332-333.

Esta noción es utilizada por Martin Kemp en “‘Wrought by No Artist’s Hand’: The Natural, the Artificial, the Exotic, and the Scientific in Some Artifacts from the Renaissance”, en Claire Farago, *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650* (New Haven: Yale University Press, ca. 1995), 177-196.

[←293]

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAUUSP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, Auxílio Jovem Pesquisador Processo nº 2015/23222-4, São Paulo, São Paulo, Brasil.

[←294]

Este artigo foi escrito durante estágio de pós-doutorado pelo PNPd da Capes, no IFCH-UNICAMP, 2015.

[←295]

Mario Praz, *Imágenes del Barroco: estudios de emblemática*, 1989 (Madrid: Siruela, 2005), 196.

[←296]

Peter Daly e Richard Dimler, *The Jesuit Series, Corpus Librorum Emblematicum* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997-2007).

Agradecemos ao especialista Rubem Amaral Jr. por dividir com a autora os resultados de sua pesquisa acerca do catálogo manuscrito da Livraria da Casa-Colégio de Nossa Senhora da Madre de Deus em Vigia no Pará, cujo acervo possuía livros de emblemas dos autores mencionados. Da mesma forma, agradecemos à Profa. Dra. Sylvie Deswarte-Rosa pela seleção de obras e anotações realizadas com a autora no catálogo manuscrito da livraria durante a preparação de tese de doutorado. Ver Renata Maria de Almeida Martins, ‘Catálogo da antiga livraria da Casa-Colégio da Madre de Deus em Vigia no Pará’, em “Tintas da Terra, Tintas do Reino: arquitetura e arte nas missões jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)”, (tese de doutorado, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP, 2009), v. 2, 280-285.

Sobre os livros de emblemas da Coleção Diogo Barbosa Machado da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ver Luís de Moura Sobral, “The Emblem Book Collection of Diogo Barbosa Machado (1682-1772)”, em *Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics*, ed. Luis Gomes (Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 2008), 153-186.

[←299]

“Catálogo da Livraria da Casa da Vigia”, *Archivum Romanum Societatis Iesu* - ARSI, *Brasiliae* 28 (*Inventarium Maragnon*), fls. 18v-23r. A transcrição na íntegra do Catálogo foi publicada por Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1938), IV (São Paulo: Ed. Loyola, 2004), v. 4, 160-167.

Luciano Migliaccio e Renata Martins, “Emblemas e grotescas: A tradição artística clássica e a decoração das Missões Jesuíticas na América Portuguesa e na América Hispânica (séc. xvi-xviii)”, em *xiv Jornadas Internacionales de las Misiones Jesuíticas: Memoria, Patrimonio, Cultura Viva* (Santa Cruz de la Sierra, Bolívia: Gobierno Autónomo Departamental, 2012).

Entre muitos trabalhos desenvolvidos dentro da tradição emblemática no claustro da igreja dos franciscanos em Salvador, ver Santiago Sebastián, “El programa filosófico-moral de Bahía”, em *El barroco ibero-americano: mensaje iconográfico* (Madri: Encuentro, 1990), 232-239; Santiago Sebastián, “La edición española del ‘Theatro Moral de la Vida Humana’ y su influencia en las artes plásticas de Brasil y Portugal”, em *Simpósio Luso Espanhol de Coimbra*, 1983; Luís de Moura Sobral, “Occasio and Fortuna in Portuguese Art of Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation”, em Gomes, *Mosaics of Meaning Studies*, 101-124; José Miguel Morales Folguera, “Mitología, Emblemática y Estoicismo en el Clautro Franciscano de San Salvador de Bahía, Brasil”, em *Literatura Hispanoamericano del Siglo XX: Literatura y Ciudad*, (Málaga: Universidad de Málaga, 2011); Carlos Ott, “Os Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia”, em *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, núm.7 (Rio de Janeiro: MES, 1943): 7-34; Maria Helena Ureña Prieto, “Horácio no Brasil”, em *Miscelânea de Estudos Linguísticos, Filológicos e Literários* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995), 677-698; Alexandre Nobre Pais, “O *Theatro Moral de la Vida Humana* no Convento de São Francisco da Bahia”, *Oceanos*, núm. 36/37 (Lisboa, out. 1998/mar. 1999): 100-124.

[←302]

Sérgio Barbieri, *Empresas Sacras Jesuíticas* (Córdoba del Tucumán, 2003).

[←303]

Lydia Salviucci Insolera, *L'Imago Primi Saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesis e Fortuna del Libro* (Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004).

Santiago Sebastián, “La pintura Emblemática de la Casa del Fundador de Tunja”, em *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia* (Bogotá: Corporación La Candelaria/Convenio Andres Bello, 2006), 324-328. O artigo foi publicado originalmente em *GOYA Revista de Arte*, núm. 166 (Janeiro-Fevereiro, 1982): 173-178. Ver ainda José Miguel Morales Folguera, Tunja, *Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. (Málaga: Universidade de Málaga, 1998).

[←305]

João Felipe Bettendorff SJ, *Crônica dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão* (Belém: Fundação Cultural Tancredo Neves/Secretaria de Estado da Cultura, 1990).

[←306]

Isabel Almeida, “Alciato in Parnassus: Emblematic Elements in Vieira’s Sermons”, em Gomes, *Mosaics of Meaning Studies*, 65-88.

[←307]

Antonio Vieira SJ, *Sermão do Décimo Segundo – Rosário*, cf. Isabel Almeida, “Alciato in Parnassus: Emblematic Elements in Vieira’s Sermões”, 75-76.

[←308]

Joseph Marie Le Bihan, “A igreja de Santo Alexandre: exemplo ímpar da poética jesuítica na Amazônia”, em *Feliz Lusitânia. Museu de Arte Sacra* (Belém: Secult, 2005), 55-76.

[←309]

Myriam Ribeiro Andrade de Oliveira, “A epopeia jesuítica no Amazonas e sua obra arquitetônica e escultórica”, em *Feliz Lusitânia*, 77-93.

[←310]

João Daniel SJ, *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas* (Rio de Janeiro/Belém do Pará: Editora Contraponto/Prefeitura de Belém, 2004).

[←311]

Daniel SJ, *Tesouro descoberto*, 339.

[←312]

Filipa Medeiros, “O alcance simbólico das aves nos emblemas de Frei João dos Prazeres”, em *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Da Idade Média ao século XIX*, (Santiago de Compostela-Faro: Associação Internacional de Lusitanistas/Através Editora, 2012).

[←313]

Ver Eloy Gómez Bravo, ed., *El mundo simbólico: las aves y sus propiedades* (libro IV), vol. 4 (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2012).

Sobre o tema dos astros, ver Renata Maria de Almeida Martins. “La Compagnia sia come un cielo: o sol, a lua e as estrelas dos Livros de Emblemas para a decoração das Igrejas Jesuíticas na América Portuguesa”, em *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas, Anuario de História da América Latina*, n. 50 (Koln, Weimar, Viena: Bohlau Verlag GmbH & Cie, 2013), 81-102.

[←315]

Angela Mendes de Almeida, “Auto de inventário e avaliação dos livros achados no Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro e sequestrados em 1775”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)*, núm. 301 (Rio de Janeiro, 1973): 212-259.

[←316]

Joseph Marie Le Bihan, 'A igreja de Santo Alexandre: exemplo ímpar da poética jesuítica na Amazônia', 63.

[←317]

Marisa das Neves Henriques, “Os físicos e a medicina da alma no Orto do Esposo”, *Revista Medievalista online*, núm. 15 (Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa, jan.- jun., 2014).

[←318]

Filippo Picinelli. *Mundus Symbolicus*, Lib. VIII, Cap. I, 'Apis', 497-509, núm. 75, cf. Mirella Levi d'Ancona. *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura dal XIV al XVI secolo* (Lucca: Maria Pacini Fazzi Ed., 2001), 47-49.

[←319]

Daniel SJ, *Tesouro descoberto*, v. 1, 368-369.

[←320]

Santiago Sebastián e José Antonio Terán, eds., *Iconografía del arte del siglo XVI en México* (Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1995), 60, nota 49.

[←321]

Sobral, “Occasio and Fortuna”, 106.

Rubem Amaral Jr., “Emblemática mariana na igreja do antigo recolhimento de N. S. da Conceição de Olinda (Pernambuco) e seus modelos europeus”, em *Emblemática transcendente: hermenêutica de la imagen, iconología del texto*, eds. Rafael Zafra Molina, José Javier Azanza (Navarra: Universidade de Navarra, 2011), 151-162; e Rubem Amaral Jr., “Emblemática mariana no Convento de São Francisco de Salvador, Bahia, e seus modelos europeus”, 107-130.

Cabe investigar quanto do repertório da fauna e da flora brasileira ou americana presente nas grotescas das molduras, seja derivado de ilustrações científicas existentes nas obras que poderiam estar guardadas entre os 15000 volumes da biblioteca de Salvador. Por exemplo, a obra *Historia Naturae* do jesuíta natural de Madri Juan Eusebio Nieremberg, publicada na Antuérpia em 1635, e ilustrada com gravados de fauna e flora exóticas, na sua maioria americanas. As obras completas de Nieremberg se encontravam na Biblioteca do Colégio da Companhia em Vigia na Amazônia; e sete tomos no Colégio dos jesuítas do Rio de Janeiro. Uma das obras que também pode ter servido de modelo é a *História dos Animais e Árvores do Maranhão*, com desenhos e notas do franciscano Frei Cristóvão de Lisboa, tomados no Norte de Brasil, entre os anos de 1624 e 1627.

[←324]

Por sua grande qualidade, a pintura do teto da sacristia do Seminário de Belém da Cachoeira na Bahia é atribuída ao jesuíta arquiteto, pintor e escultor francês Carlos Belleville (1657-1730), que havia passado a partir de 1698 cerca de dez anos na China, nas Missões de Macau e de Cantão, usando o nome chinês de Wei-Kia-Lou.

[←325]

Bussi poseía los *Elementa picturae* (1435-1446) y el *De pictura* (1436). Ambos se encuentran en Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, ed. de Cecil Grayson (Bari: Laterza, 1973) vol. 3; el primero 109-129, el segundo 7-107.

[←326]

Leon Battista Alberti, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, ed. de Hieronimo Mancini (Florencia: G. Sansoni, 1890), 293. Carta que manda Alberti al secretario de Nicolás de Cusa, Giovanni Andrea d'Bussi, cuando envía una copia del *De statua* (aunque la versión en latín que se tiene registrada es de 1450-1455, anterior al *De coniecturis*).

[←327]

Sobre este acontecimiento, acaecido el 26 de abril de 1450, véase *Acta Cusana. Quellen zur Lebensgeschichte des Nikolaus von Kues im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, ed. de Hermann Hallauer, vol. I, 2: 1437 Mai 17-1450 Dezember 31 (Hamburgo: Meiner, 1983), 887.

Charles H. Carman, *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus. Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture* (Farnham: Ashgate, 2014); Tom Müller, *Perspektivität und Unendlichkeit: Mathematik und ihre Anwendung in der Frührenaissance am Beispiel von Alberti und Cusanus* (Regensburg: S. Roderer, 2010); Gerhard Wolf, “Nicolaus Cusanus ‘liest’ Leon Battista Alberti: Alter Deus und Narziß (1453)”, en *Porträt: Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentare*, ed. de Rudolph Preimesberger (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003), vol. 2: 201-209; Kurt Flasch, “Niccolò Cusano e Leon Battista Alberti”, en *Leon Battista Alberti e il Quattrocento: studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich: atti del convegno internazionale, Mantova, 29-31 ottobre 1998*, ed. de Luca Chiavoni, Gianfranco Ferlisi y Maria Vittoria Grassi (Florenzia: L. S. Olschki, 2001), 371-380.

[←329]

Gianluca Cuozzo, *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo* (Milán: Mimesis, 2012), 32.

Para darse una idea de cómo se reflejó este mundo de intereses humanistas en la aplicación de las matemáticas y la diversa producción tratadística, véase *Maß, Zahl und Gewicht: Mathematik als Schlüssel zu Weltverständnis und Weltbeherrschung (Ausstellung im Zeughaus vom 15. Juli bis 24. September 1989)*, ed. de Menso Folkerts (Weinheim: vch, Acta humaniora, 1989); Jutta Görcke, “Mathematische Wissenschaften”, en *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. Bis 19. Jahrhundert*, ed. de Hans Holäander (Berlín: Gr. Mann, 2000), 297-323.

[←331]

Entre otros se pueden nombrar el *De visu*, de Grazia de' Castellani, editado por G. Arrighi, "Un estratto del 'De visu' di M. Grazia de' Castellani (dal Codice Ottoboniano latino 3307 della Biblioteca Apostolica Vaticana)", en *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi*, año XXII (1967): 44-58.

[←332]

Con este ejemplo abre el pequeño opúsculo de Leon Battista Alberti, *Ludi rerum mathematicarum* (1450-1452), editado en Alberti, *Opere*, 131-173.

[←333]

Cuozzo, *Raffigurare l'invisibile*, 38.

Por ejemplo, el del pintor Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura, ingegneria e arte militare*, 2 vols. (Milán, 1967), o bien, la edición digital del manuscrito del *Códice Magliabechiano*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Ms. II.I.141, http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/II.141/main.htm.

[←335]

Respecto a la implicación de este contexto cultural que vincula magia natural con empirismo y empleo tecnológico en la ciencia europea del siglo xvii, véase Nicole Gronemeyer, *Optische Magie: zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit* (Bielefeld: transcript, 2004).

[←336]

Véase Eduardo Báez Macías y Judith Puente León, *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989).

[←337]

Sobre su vida y obra véase August Ziggelaar, *François de Aguilón, S.J. (1567-1617), scientist and architect* (Roma: Institutum Historicum S.I., 1983).

[←338]

Para la documentación véase Max Rooses, *L'œuvre de P.P. Rubens: histoire et description de ses tableaux et dessins*, vol. V (Amberes: J. Maes, 1892), 46-47.

[←339]

Acerca del *severe ludere* y su papel en la filosofía humanista, véase Francesca Lazzarin, “L’ideale del severe ludere nel pensiero di Marsilio Ficino”, *Accademia: Revue de la Société Marsile Ficin* 7 (2005): 61-78.

Sobre frontispicios de óptica de la época, véase Florine Vital-Durand, *Art et Langage. Les frontispices allégoriques de la science à l'Age classique* (Harmattan, 2011), 150-159; Inga Elmqvist Söderlund, *Taking Possession of Astronomy. Frontispieces and Illustrated Title Pages in 17th Century Books on Astronomy* (Estocolmo: Center for History of Science, 2010); Volker Remmert, *Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung: Titelbilder und ihre Funktionen in der Wissenschaftlichen Revolution* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2005).

[←341]

Véase Wolfgang Jaeger, *Die Illustrationen von Peter Paul Rubens zum Lehrbuch der Optik des Franciscus Aguilonius* (Heidelberg, 1976), 15-17; y Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (New Haven: Yale University Press, 1990), 99-104.

Véase el frontispicio de Christophoro Scheiner, *Oculus est hoc*, donde el pavo real, alegoría de la *curiositas*, apela a guardar la debida modestia (viéndose a las horribles patas) en los impulsos de curiosidad científica que desembocan muchas veces en la *hybris*, cuya soberbia es castigada con el despeñamiento, como sucede en el *Primero Sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz, pero a la vez vemos la implicación positiva del *cognosce te ipsum*. Sobre la interpretación del frontispicio del *Oculus*: Franz Daxecker, “Frontispize in den Werken P. Christoph Scheiners SJ”, en *Emblematik und Kunst der Jesuiten in Bayern: Einfluss und Wirkung*, ed. de Peter M. Daly, G. Richard Dimler y Rita Haub (Turnhout: Brepols, 2000), 136-138.

[←343]

“Opticen unicam esse Astronomiae viam, Oryge picto (quo Mathematicum notant) Aegyptii indicarunt”. Francisco Aguilonis, *Opticorum libri sex* (Amberes: Plantin-Moretus, 1613), fol. 8v.

[←344]

La circulación de tratados de este tipo y la introducción del tema en Asia por vía de rutas comerciales son expuestas en Elisabetta Corsi, *La fábrica de las ilusiones: los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China (1698-1766)* (México: El Colegio de México, 2004).

[←345]

Para la construcción de la perspectiva lineal, véase el pasaje en Alberti, *De pictura*, lib. I, 7 (*Opere*, 20-21).

[←346]

Contexto delineado en Linda Báez Rubí, “Quasi in speculo et in anigmatæ: Die figura paradigmatica im Ersten Traum der Sor Juana Inés de la Cruz”, *Coincidentia* 1/2 (2010): 383-428.

No se ha elaborado un estudio sistemático al respecto en la crítica sorjuanista, a excepción de Rocío Olivares Zorrilla. Es preciso aclarar que sus estudios han llegado a tocar puntos en común con los aquí planteados, sin embargo, hay diferencias en cuanto a las vías y métodos de vinculación, lo que en parte hace también que abordemos aspectos distintos, aunque con un interés similar. Para Olivares Zorrilla, la presencia del hermetismo y su relación con el neoplatonismo cristiano es un hilo para alumbrar pasajes de la obra sorjuanista que responde al contexto americano, además de que traza la historia de toda una tradición literaria. Nuestro objetivo hasta el momento ha sido más modesto, en el sentido de que se centra en la problemática de la visión y con ello un cuestionamiento por el estatuto de la imagen, tanto en la reflexión que atañe a la tratadística pictórica como en la teología y su valor epistemológico bajo el contexto de la ciencia católica. Dos artículos de Olivares Zorrilla podrá confrontar el lector con lo aquí planteado: “Tradición de la poesía visionaria y emblemática mística moral en el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Asociación Internacional de Hispanistas*, disponible en: www.cervantesvirtual.com, 1-8; y “Apologética, mítica y mística en *El divino Narciso*, de Sor Juana”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid* (2010), disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/divinar.html>.

[←348]

Esta influencia es comentada ampliamente en Thomas Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)* (Berlín: Akademie Verlag, 1992).

[←349]

Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte (México: Fondo de Cultura Económica, 1957), lin. 758-770 (*Obras completas*, vol. IV, 458).

A lo largo de la *Respuesta a Sor Filotea* se encuentran varios pasajes que dan cuenta del *severe ludere*, aún no atendido debidamente por la crítica. Tenemos como muestra cuando está guisando y aprende de los “‘secretos naturales’, pues si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito”; esta cita es paradigmática de una apelación a darle atención al aspecto “práctico” que los aparatos ponían a disposición, aspecto tan caro al espíritu del humanismo renacentista. Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea*, lín. 800-815 (*Obras completas*, vol. IV, 459-460).

[←351]

Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero Sueño*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), vv. 456-463 (*Obras completas*, vol. I, 346).

Véase el estudio pionero de Klaus Hedwig, *Sphaera lucis. Sutiden zur Intelligibilität des Seienden im Kontext der mittelalterlichen Lichtsspekulation* (Münster: Aschendorff, 1980); Werner Beierwaltes, *Visio facialis. Sehen ins Angesicht. Zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus* (München: Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1987).

“Oculus tuus domine sine flexione ad omnia pergit. Quod enim oculus noster se ad obiectum flectit, ex eo est quod visus noster per angulum quantum videt. Angulus autem oculi tui Deus non est quatus, sed est infinitus, qui est et circulus, immo et sphaera infinita quia visus tuus est oculus sphaericitatis et perfectionis infinitae. Omnia itaque in circuitu et sursum et deorsum simul videt”. Nicolás de Cusa, *De visione Dei*, ed. de Heide Dorothea Riemann (Hamburg, 2000), VIII (h=Nicolai de Cusa opera omnia iussu et auctoritate Academiae Litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita VI).

Sobre el *De visione Dei* se han realizado varios estudios; relevante para fines de este artículo mencionaremos Gergely Tibor Bakos, “The Mirror, the Painter and Infinity. Images and Concepts in the Manuductive Strategy of *De visione Dei*”, en *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nikolaus Cusanus. Festgabe für Klaus Reinhardt zum 70. Geburtstag*, ed. de Inigo Broken y Harald Schwaetzer (Maastricht: Uitgeverij Shaker, 2005), 231-246.

Al respecto dan cabal cuenta los diversos artículos reunidos en *Intellectus und Imaginatio. Aspekte geistlicher und sinnlicher Erkenntnis bei Nicolaus Cusanus*, ed. de João Maria André, Gerhard Krieger y Harald Schwaetzer (Ámsterdam y Filadelfia: B.R. Grüner, 2006).

Remitimos al lector a la explicación que hace Cusa de esta figura a lo largo del *De coniecturis*. Aquí sólo citamos uno de tantos pasajes claves, pero característicos de lo que decimos en relación con que funge como una figura (*manuductio*) de conocimiento: “Si igitur naturae differentias investigare volueris atque arti set connexionis utriusque, ad saepe apertam figuram manuductionem recurrito”. Nicolás de Cusa, *De coniecturis*, ed. de J. Koch y C. Bormann (Hamburgo: Meiner, 1972), II c. 12 (h III n. 132, 1-3); o bien “Facque pyramidem lucis in tenebras, et tenebrae pyramidem in lucem progredi, et omne inquisibile in figuram redigito, ut sensibili manuductione ad arcana coniecturam convertere possis. Et ut in exemplo allevieris, universum in eam figuram hic subtus conspice redactum”. I c. 9 (h III n. 41, 4-8).

[←357]

Al respecto con especial énfasis en un análisis de la figura paradigmática coincidente con los modos de visión, véase Marco Böhlandt, “*Figurae paradigmaticae*. Die Bildsprache der konjekturalen Logik an der Schnittstelle von Mathematik, Optik und Metaphysik”, en *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nikolaus Cusanus. Festgabe für Klaus Reinhardt zum 70. Geburtstag*, 287-322.

[←358]

Stephan Meier-Oeser, *Die Präsenz des Vergessenen: zur Rezeption der Philosophie des Nicolaus Cusanus vom 15. bis zum 18. Jahrhundert* (Münster: Aschendorff, 1989).

Varios lugares, sobre todo las imágenes en Robert Fludd, *Philosophia sacra et ver Christiana seu Metereologia Cosmica* (Fráncfort del Meno, s.f.), 79; *Utriusque cosmi historia*, tom. 1 (Oppenheim, 1619), 45 y tom. 2, tract. 1: De technica microcosmi historia, frontispicio; Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, tom. 2, 2 (Roma: 1653), 112; *Prodromus captus sive aegyptiacus* (Roma, 1636), 257. Véase el estudio de Meier-Oeser, *Die Präsenz des Vergessenen*.

[←360]

Con estas palabras aludo al estudio sobre la mirada y el barroco en Fernando R. de la Flor, *Imago: La cultura visual y figurativa del barroco* (Madrid: Abada Editores, 2009), 24.

Los paralelismos son sorprendentes cuando se confronta este pasaje con el de Cusa: “respicias igitur ad lucem sensibilem, sine qua non potest esse sensibilis visio, et attende quomodo in omni colore et omni visibili nulla est alia hypostasis quam lux varie in variis essendi modis colorum apparens, ac quod luce subtracta nec color nec visibile nec visus manere potest”. Nicolás de Cusa, *De apice theoriae*, ed. de Hans Gerhard Senger (Hamburgo: Meiner, 1986), 14 (H=*Schriften des Nikolaus von Kues in deutscher Übersetzung* XIX, n. 8, 10-16); sobre ello, véase Báez Rubí, “Quasi in speculo et in anigmatae”, 49-50.

Del latín *vix* (apenas) y *luminare* (alumbrar). Se entiende por vislumbrar “ver tenue, o confusamente algun objeto por la distancia, u falta de luz [...] metafóricamente vale conocer imperfectamente, o conjeturar por algunos indicios alguna cosa”. *Diccionario de Autoridades* (Madrid: Gredos, 1990) (ed. facs. de 1737), vol. 3: 501. Precisamente tenemos el ejercicio de “conjeturar” dentro de esta palabra tan importante que se usó no pocas veces en los movimientos devocionales y místicos, y cuyo campo semántico en cuestiones de visualización y producción de imágenes aún está por explorarse.

Sobre los paralelismos de dicho tema en el género de las confesiones literarias dentro de la narrativa petrarquista de paisaje y su vinculación con el ascenso interior como en el *Monte Ventoux*, véase Karlheinz Stierle, “Spectaculum”, en *Der Stumme Diskurs der Bilder Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, ed. de Valeska von Rosen (Múnich/Berlín, 2003), 119-138; Silvio Agosta, “Der Ruf der schönen Harmonie”, en *Cusanus: Ästhetik und Theologie*, ed. de Michael Eckert y Harald Schwaetzer (Münster: Aschendorff, 2013), 147-179, 160-175.

Para tan interesante tema véase Norbert Schneider, “Zeitstrukturen im Werk Jan van Eycks”, en “*Videre et videri coincidunt*” - *Theorien des Sehens in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, ed. de Wolfgang Christian Schneider (Münster: Aschendorff, 2011), 271-287; Harald Schwaetzer, “‘wie lebendige Bilder’. Wege eines neuen Sehens im Genter Altar”, en “*Videre et videri coincidunt*”, 237-256.

[←365]

“solum est speculum unum sine macula, scilicet deus ipse, in quo recipitur uti est, quia non est illud speculum aliud ab aliquo quod est, sed est id ipsum quod est in omni eo quod est [...]” Nicolás de Cusa, *De dato patris luminum*, ed. de P. Wilpert (Hamburg: Meiner, 1959), c. 2 (h IV, n. 99, 14).

[←366]

Sobre la influencia hermética en este drama cristiano, véase Marie-Cécile Bénassy-Berling, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983); Olivares Zorrilla, “Apologética, mítica y mística”.

[←367]

“intellectus resplendet sicut lux in splendore sive facies in immaculato speculo, in quo in summa aequalitate quasi figura perfectissima substantiae eius relucet”. (“intelecto resplandece como una luz en su reflejo, o como su rostro en un espejo inmaculado, donde en suma igualdad por decirlo así, reluce la figura perfectísima de su sustancia”). En el *De filiatione Dei* es donde más se trabaja. Véase el tratado en *Opuscula I*, ed. de Paul Wilpert (Hamburgo: Meiner, 1959) (h IV).

[←368]

Diversos pasajes en los sermones, véase por ejemplo *Sermo CXXVI* n. 9, 32 (h XVIII, 25).

Cusa tenía noción de los principios de la *perspectiva communis*, lo que se deja ver en el empleo de terminología y leyes de reflexión y refracción de la luz que probablemente tomó de teóricos como Biagio Pelacani y Johann Peckham. Sobre este contexto y respectiva documentación, véase Graziella Federici Vescovini, “Le questioni di ‘perspectiva’ di Biagio Pelacani da Parma”, *Rinascimento*, 2a ser., 1 (1961): 163-243; y *Studi sulla prospettiva medievale* (Turín: Giappichelli, 1965).

[←370]

“Sit igitur altissima resplendentia principii nostri Dei gloriosi, in qua appareat Deus ipse, quae sit veritatis speculum sine macula rectissimum atque interminum perfectissimumque, sintque omnes creaturae specula contractiora et differenter curva, intra quae intellectuales naturae sint viva, clariora atque rectiora specula, ac talia, cum sint viva et intellectualia atque libera, conceptio, quod possint se ipsa incurvare, rectificare et mundare”. *De filiatione Dei*, III (h IV, n. 65).

[←371]

Sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, vv. 1116-1124 (*Obras completas*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, vol. III [México: Fondo de Cultura Económica, 1955], 54).

[←372]

Sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, vv. 1163-1167 (*Obras completas*, 55).

[←373]

“Cristo en su muerte nos reitera el beneficio de la Encarnación, pues uniéndose en la encarnación a la //carne purísima de su madre, en la muerte se une a todos, derramando en todos su sangre”. Sor Juana Inés de la Cruz, *Carta Atenagórica*, lin. 231-234 (*Obras completas*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, vol. IV [México: Fondo de Cultura Económica, 1957], 416-417).

[←374]

Este descenso de Dios en el mundo (en Cristo) que a la vez o más bien mediante él es posible el ascenso, se expone a lo largo del escrito cusano *De quaerendo Deum*, en *Opuscula I*.

[←375]

Sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, vv. 1905-1908 (*Obras completas*, 86). Y aquí no cabe más que pensar en ese entrelazamiento mutuo de “ascenso y descenso” tantas veces propuesto por el cusano y mejor visualizado en la figura paradigmática P.

Desde Hambuch von Langenstein, quien maneja las metáforas de la ventana y el espejo mediante las que presenta la relación entre alma y cuerpo a partir de la cual se forma la naturaleza humana; para él, “el alma es el espejo de Dios cuya imagen atrapa y ésta contempla desde la ventana de su cubículo el mundo exterior”, así como también habita en el cuerpo “en lo más profundo de la habitación secreta”, donde dialoga con Dios; hasta el *minnesang* de Heinrich von Morungen y la mística luliana del *Libro del amigo y del Amado*. Este argumento desarrollado como “gemalte Anthropologie des Blickes”, y contextualizado dentro de la pintura flamenca en la época de la *devotio moderna*, puede revisarse en Hans Belting y Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes* (Múnich: Hirmer, 1994), 51-60; Schwaetzer, “Wie lebendige Bilder”, 237-256; Ulrich Pfisterer, “*Visio und Veritas*. Augentäuschung als Erkenntnisweg in der Nordalpinen Malerei am Übergang vom Spätmittelalter zu Früher Neuzeit”, en *Die Autorität des Bildes*, ed. de F. Büttner y G. Wimböck (Münster, 2005), 151-203.

[←377]

Olivares Zorrilla ha aludido con certeza a la tradición de los mitógrafos y el rico material de las historias provenientes del Ovidio moralizado. Sin negar esta línea que creemos correctamente trazada, se propone otra complementaria que reflexiona sobre conceptos clave que se relacionan en el cristianismo y su representación en el mundo de la naciente pintura como arte liberal que enlaza retrato-imagen-*christiformitas*.

[←378]

Sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, vv. 1843-1846 (*Obras completas*, 84).

[←379]

“Che dirai tu essere. dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte? (Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?)” Alberti, *De pictura*, lib. II, 26 (*Opere*, 46-47).

[←380]

Alberti, *De pictura*, lib. II, 25 (*Opere*, 44-45): “ma piu i morti dopo molti secoli essere *quasi* vivi”. Las cursivas son más.

Belting y Kruse, *Die Erfindung*, 54; asimismo, Inigo Bocken, “Imitatio und creatio bei Cusanus und Van Eyck. Die neue Bedeutung des Betrachters im 15. Jahrhundert”, en “*Videre et videri coincidunt*”, 195-207; Wolfgang Christian Schneider, “Betrachtung, Aufstieg und Ordnung im Genter Altar”, en “*Videre et videri coincidunt*”, 209-236; Elena Filippi, *Umanesimo e misura viva. Dürer tra Cusano e Alberti* (Verona: Arsenale, 2008).

[←382]

Sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, vv. 1410-1412 (*Obras completas*, 63)

[←383]

Sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, vv. 2106-2114 (*Obras completas*, 93).

[←384]

Sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, vv. 463-466 (*Obras completas*, 37).

[←385]

Sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, vv. 459-463 (*Obras completas*, 37).

[←386]

Su desarrollo en Belting y Kruse, *Die Erfindung*, 51-60.

[←387]

Se trata de un diseño a pluma, Berlín Staatliche Museen, Kupferschichtkabinett, inv. 1971.

[←388]

Pfisterer, “*Visio und Veritas*”, 185-188.

Si bien el espejo hace ver cosas que están en el presente, mientras que la pintura hace ver cosas que ya no están presentes (presencias pasadas, ausencias) en una representación tridimensional sobre una superficie, ambas proyectan un aspecto de la realidad que finalmente resulta algo “apetecido”. Véase Alberti, *passus* y reflexiones en torno a esto en Victor Stoichita, *Das selbstbewusste Bild: vom Ursprung der Metamalerei* (Múnich: Fink, 1998); y Gregor Wedekind, “Porträt und Wirklichkeit in Jan van Eycks Arnolfinihochzeit”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70 (2007): 336.

Aunque hay que hacer la distinción de que, en Alberti, la pintura, cuyo inventor es, se considera como un velo y de la cual ha de ser preciso finalmente mantener la conciencia de que no *es* la realidad sino *como* la realidad: “Che dirai tu essere. dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte? (Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam Fontis amplecti?) (“qué otra cosa es pintar sino abrazar aquella superficie de la fuente con el arte?”). Alberti, *De pictura*, lib. II, 26 (*Opere*, 46-47). Mientras que en la reflexión retratística de los Países Bajos toma otro giro, pues su sentido se transforma al relacionarse con el ambiente devocional que hace de la imagen un vehículo de experimentación del ámbito de lo divino.

[←391]

La posibilidad no es muy remota, como lo demuestra Sylvie Tritz, “Ad imaginem et similitudinem. Bildtheologie, Malereitheorie und Kunstpraxis zur Zeit des Nikolaus von Kues”, en *Spiegel und Porträt*, 197-230.

[←392]

Sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, vv. 1231-1233 (*Obras completas*, 57).

[←393]

Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, ed. de Antonio Castro Leal (México: Porrúa, 1972), tomo II: 204-207.

José de Retes y Lagarche era natural de Arceniega de Álava y había hecho fortuna con el tráfico de metales. De acuerdo con su relación de méritos, ocupó el cargo de apartador de oro y plata desde 1660. Su riqueza le permitió convertirse en acreedor de la real hacienda por un total de 627 000 pesos. Recibió el hábito de la Orden de Santiago en 1681 y estuvo casado con María de Paz y Vera, hija de una prestigiosa familia zacatecana. Archivo General de Indias, Indiferente, 148, N. 103. Podría decirse que, a partir de la década de 1670, se convirtió en un verdadero patrono de las artes y las letras. *Cfr.* Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998), 44; Antonio Rubial García, “Monjas y mercaderes: comercio y construcciones conventuales en la ciudad de México durante el siglo xvii”, *Colonial Latin American Historical Review* 7, núm. 4 (1998): 361-385; Cristina Ratto, “Monjas, mecenas y doctores. El rector Fernando de Villegas y el patronazgo del convento de San José de Gracia en la ciudad de México”, en *Del aula a la ciudad. Estudios de universidad y sociedad en el México virreinal*, ed. de Enrique González González *et al.* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 241-288; Alena Robin, *Las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México. Arte, patrocinio y sacralización del espacio* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 109-157.

La catedral de México fue dedicada por primera vez el 2 de febrero de 1656, al cerrarse las bóvedas de las capillas y de las naves laterales y cubrirse provisionalmente con armadura de madera la nave central y el crucero. Gregorio Martín de Guijo, *Diario (1648-1664)*, ed. de Manuel Romero de Terreros (México: Porrúa, 1986), tomo II: 43-54. El 22 de diciembre de 1667, al concluirse las bóvedas de la nave mayor, se consagró por segunda vez, lo cual fue registrado por Antonio de Robles, *Diario*, tomo I: 47-48.

Durante las últimas décadas, la fiesta ha cobrado interés para distintas disciplinas y ha sido examinada desde diversos ángulos. Tanto la historia social y la historia de la cultura, como la historia del arte y la literatura, la convirtieron en tema de estudio. Más allá de las perspectivas específicas de cada disciplina, hay un consenso: la “fiesta pública” fue un discurso, surgido desde diferentes espacios, con el que se procuraba fortalecer el orden social, político y económico. Las artes, las letras y los saberes, la cultura visual y la cultura letrada confluían en mensajes dirigidos a todos los estamentos sociales. Sólo como referencia general de una extensa bibliografía sobre el tema pueden considerarse los estudios ampliamente documentados de Julián Gállego, *Visión y símbolo en la pintura española del siglo de oro* (Madrid: Cátedra, 1996); José Jaime García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006); y María Águeda Méndez, ed., *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos* (México: El Colegio de México, 2009).

[←397]

Dalmacio Rodríguez Hernández ha estudiado las relaciones de fiestas en la Nueva España y ha señalado los rasgos principales de este género literario vinculado con el discurso histórico y la epideíctica. Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta*, 129-136.

[←398]

Diego de Ribera, *Poética descripción de la pompa plausible en la dedicación de la catedral de México* (México: Rodríguez Lupercio, 1668); Isidro Sariñana, *Noticia breve de la deseada, última dedicación del templo metropolitano de México* (México: Francisco Rodríguez Lupercio, 1668).

Diego de Ribera, *Breve relación de la plausible pompa, y cordial regocijo, con que se celebró la Dedicación del templo del ínclito Mártir S. Felipe de Jesús, Titular de las religiosas Capuchinas, en la muy Noble y Leal Ciudad de México, erigido a expensas de sus bienhechores...* (México: Viuda de Bernardo Calderón, 1673); Felipe de Santoyo, *Mística diana. Descripción panegírica de su nuevo templo que con advocación de Nuestra Señora de la Antigua de Santa Teresa de Jesús de carmelitas descalzas, erigió el fervoroso celo del capitán Esteban de Molina Mosquera* (México: Juan de Rivera, 1684).

[←400]

Alonso Ramírez de Vargas, *Sagrado padron y panegyricos sermones a la memoria debida al sumptuoso Magnifico Templo, y curiosa Basilica del Convento de Religiosas del glorioso Abad San Bernardo* (México: Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1691).

Las letras fueron publicadas dos años después. Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz* (Sevilla: Tomas Lopez de Haro, 1692); y *Obras completas*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte (México: Fondo de Cultura Económica, 1995), vol. II: 182-217.

Leon Battista Alberti escribió *De re aedificatoria* probablemente en Roma entre 1440 y 1450. La obra fue publicada por primera vez, de manera póstuma, a instancias de Bernardo Alberti (Florencia: Nicolò di Lorenzo Alemanno, 1485). Cosimo Bartoli realizó la primera traducción al toscano, a partir del original en latín (Florencia: Lorenzo Torrentino, 1550). El tratado tuvo numerosas ediciones y traducciones, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XVI. Cfr. *Renacimiento en Europa*, ed. de Joaquim Garriga, vol. 4 de *Fuentes y documentos para la historia del arte* (Barcelona: Gustavo Gili, 1983), 49-50.

[←403]

Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance* (Nueva York: Hill and Wang, 2000), 261-292.

Fue Richard Krautheimer quien argumentó que tal vez Alberti, en un principio, pensara en escribir un comentario de Vitruvio, como una forma de explicar aquellos conceptos que resultaban oscuros para un hombre del siglo xv. En igual medida observó que el resultado no fue una simple imitación del tratado romano, sino un texto diferente. *Cfr.* Richard Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art* (Nueva York: New York University Press, 1969), 328; y Grafton, *Leon Battista Alberti*, 269-279.

Vitruvio dedicó su obra al emperador y, al hacerlo, enfatizó que el tratado le ayudaría a valorar las cualidades de una obra arquitectónica: “comencé a redactar estos libros para ti, pues me di cuenta que habías levantado muchos edificios [...] He escrito unas normas muy concretas para que, después de examinarlas, seas capaz por ti mismo de conocer la categoría de las construcciones ya realizadas y las que se realizarán. En estos volúmenes he puesto al descubierto todas las reglas de la Arquitectura” (Dedicatoria). Lucio Vitruvio Polión, *Los diez libros de la arquitectura*, ed. de Delfín Rodríguez Ruiz, trad. de José Luis Oliver Domingo (Madrid: Alianza, 1997), 57. Cfr. Krautheimer, *Studies in Early Christian*, 323-324.

“En efecto, no escribimos estas páginas sólo para especialistas, sino también para personas interesadas por temas nobles; por ese motivo conviene intercalar de vez en cuando cosas amenas, y que sin embargo no resulten ajenas al tema y a nuestro propósito” (II, 11). Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, ed. de Javier Rivera, trad. de Javier Fresnillo Núñez (Madrid: Akal, 2007), 119.

Grafton, *Leon Battista Alberti*, 272-273. “Ahora bien, cuán agradables resultan y cuán profundamente están arraigados en los ánimos el afán por construir y su teorización, salta a la vista, aparte de por otras cosas, sobre todo porque no serías capaz de encontrar a nadie que, si tiene medios, no tienda todo él a cubrir de edificaciones cualquier lugar y que, si ha elucubrado algo encaminado al arte de la construcción, no lo divulgue voluntaria y gustosamente y no lo difunda, obligado casi por su propia naturaleza, para que se sirva de ello la humanidad. ¡Y qué a menudo sucede que, incluso inmersos en otras ocupaciones, no podemos dejar de actuar de forma que reflexionamos sobre algún tipo de construcción! [...] Y si alguna obra ha podido ser bien proyectada y correctamente realizada, ¿quién no va a contemplarla con enorme placer y alegría?” (Prefacio). Alberti, *De re aedificatoria*, 59.

A finales del siglo XVII, Giovan Pietro Bellori dio testimonio de la vigencia que las obras de Filóstrato y Luciano tuvieron como modelo de *ekphrasis* sobre temas artísticos. Subrayó que Luciano había sido capaz de hablar de la excelencia del arquitecto Hippias describiendo sólo una de sus obras. Giovan Pietro Bellori, *Vidas de pintores*, ed. de Miguel Morán Turina, trad. de Isabel Morán García (Madrid: Akal, 2005), 38-39. Francisco Pacheco también hizo referencia a ellos. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas (Madrid: Cátedra, 2001), 126, 535 y 551. Francisco de Quevedo dedicó poemas a la *ekphrasis* de objetos, pinturas y edificios. Lía Schwartz, “Velázquez and Two Poets of the Baroque: Luis de Góngora and Francisco de Quevedo”, en *The Cambridge Companion to Velázquez*, ed. de Suzanne L. Stratton-Pruitt (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 130-148 y Pablo Jauralde Pou, “El Madrid de Quevedo”, *Edad de Oro* 17 (1998): 59-95. Entre innumerables ejemplos de descripciones literarias en relación con fiestas y edificios puede citarse un impreso anónimo, titulado *Copiosa relación de las grandiosas fiestas ... a honra del Palacio, y Plaza nueva*, centrada en las ostentosas celebraciones que acompañaron la inauguración del palacio del Buen Retiro en 1633. Aún más, dos obras dramáticas de Pedro Calderón de la Barca se relacionaron con esa residencia y con las fiestas de su inauguración: *El nuevo Palacio del Retiro*, auto sacramental representado el día de Corpus de 1634, y la comedia *El mayor encanto, amor*, publicada en 1635. Andrés Úbeda de los Cobos, “La decoración pictórica del Palacio del Buen Retiro”, en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, ed. de Andrés Úbeda de los Cobos (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005), 15-27; Jonathan Brown y John Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (Madrid: Taurus, 2003), 70.

Cfr. George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 109-110. Vitruvio aparece en el inventario de la biblioteca de Pedro Cuadrado en 1569. El embarque de libros de Diego Navarro Maldonado —quien fue procesado por vender libros prohibidos— contiene cuatro ejemplares en folio de Vitruvio y cuatro ejemplares en 4º de Alberti. Francisco Fernández del Castillo, *Libros y libreros del siglo XVI* (México: Archivo General de la Nación, 1914), 263-281 y 479. Ambos tratados están entre los libros que Alonso Martínez López, maestro mayor de la catedral de México, declaró ante la Inquisición en 1614. Archivo General de la Nación (México), Inquisición, tomo 478. Una de las bibliotecas privadas del siglo XVII más grande y refinada perteneció a otro maestro mayor, Melchor Pérez de Soto, procesado en 1655 por poseer libros prohibidos y practicar astrología judiciaria. Entre una muy amplia variedad de tratados de arquitectura, en diferentes impresiones y traducciones, es posible deducir que tuviera alguna de las ediciones latinas de Alberti, además de las ediciones en toscano de 1550 y la castellana de 1582. Archivo General de la Nación (México), Inquisición, vol. 440, exp. 1, fs. 1-69v. Cristina Ratto, “Los libros del arquitecto. Cultura letrada y arquitectura en el siglo XVII novohispano”, en *Conocimiento y cultura. Estudios Modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*, ed. de Adriana Álvarez Sánchez (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015). [en prensa].

[←410]

Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Tímulo imperial*, ed. de Edmundo O’Gorman (México: Porrúa, 2000).

José de Retes murió poco después de celebrar el contrato de patronato con el convento de San Bernardo. “Lunes 29 [de octubre de 1685], vino nueva a las siete de la noche, de haberse caído muerto en San Agustín de las Cuevas el capitán José Retis.” Robles, *Diario*, tomo II: 105. El contrato de patronazgo se había firmado el 13 de abril de 1685. Archivo General de Notaría (Ciudad de México), Martín del Río, Notaría 563, Libro 3882, s/f. (inserto entre las fs. 144 y 145).

[←412]

Ramírez de Vargas, *Sagrado padron*, fol. 1.

En el sermón XXIX, el teólogo jesuita argumentó sobre la oración del rosario como una vía de superación espiritual. El punto de partida de esta disquisición fue una metáfora teológico-astronómica que partió de la interpretación filosófica de la *Metamorfosis* de Ovidio. “De la via lactea, famosa, y celebre entre Filosofos, y Poetas, parte la Filosofia en verso, y parte la filosofia en fabulas, dicen elegantemente assi: *Est via sublimis caelo manifesta sereno: Lac-tea nomen habet candore notabilis ipso: hac iter est superis, ad magni tecta Tonantis*. [Ovidio, *Metamorfosis*, I, 168-170] Dize, que en el Cielo ay un camino claro, y manifesto, al qual por la blancura, tomando el nombre de la leche, llamaron via lactea, y que este es el camino por donde suben los habitantes del Cielo à los altos Palacios de el grande Tonante. Gentilicamente Iupiter, christianamente Dios.” Antonio de Vieyra, *Maria, Rosa mystica: excellencias, poder y maravillas de su Santissimo Rosario* (Zaragoza: Domingo Gascon Infanzon, 1689), 361-370.

[←414]

Francisco de Florencia, *La Estrella de el norte de Mexico: aparecida al rayar el dia de la la luz evangelica en este Nuevo-Mundo...* (Barcelona: Antonio Velazquez, 1741), 4.

[←415]

Alberti, *De re aedificatoria* (Prefacio), 59.

[←416]

Ramírez de Vargas, *Sagrado padron*, fol. 1v.

Alonso Ramírez de Vargas cita la oración primera de la obra de Giulio Negrone, *Orationes viginti*, escrito dirigido a la educación humanista y, sobre todo, centrado en temas de retórica y filosofía. Además de la edición príncipe de 1560, existen, al menos, otras cuatro: Milán 1608, Maguncia 1610, Douai 1614 y Milán 1625. *Oratione in laude* y *Ragionamento* son otras dos obras de este autor relacionadas con el discurso epideíctico que tuvieron una singular fortuna. Franco Vazzoler, “The Orations for the Election of the Dog”, en *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, ed. de J.R. Mulryne *et al.* (Hampshire: Ashgate, 2004), vol. 1: 274-280. En igual medida, resulta importante señalar que se encuentran alusiones a Giulio Negrone en la obra de José López Avilés, otro poeta novohispano de la segunda mitad del siglo xvii. José López Avilés, *Debido recuerdo de agradecimiento leal a los beneficios hechos en México por su dignissimo y amadissimo prelado: el Illmo. Rmo. y Exmo. señor Payo Enríquez, Afan de Ribera* (México: Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1684), 188.

[←418]

Alberti, *De re aedificatoria* (Prefacio), 57.

[←419]

Ramírez de Vargas, *Sagrado padron*, fol. 4v.

[←420]

Cfr. Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of the Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985), 105-137 y *Words for Pictures* (New Haven: Yale University Press, 2003), 69-82.

[←421]

Alberti, *De re aedificatoria* (II, 13), 123.

“Primera piedra de San Bernardo.— Domingo 24 [de junio de 1685], día de San Juan, amaneció lloviendo, y puso la primera piedra en la iglesia de San Bernardo por la tarde el señor arzobispo Dr. D. Francisco de Aguiar y Seijas, lloviendo; asistieron los canónigos D. Diego de la Sierra, provisor, Bernabé Díaz, a los lados, y Dr. D. Pedro Velarde y los racioneros García de León y D. Francisco Jiménez Paniagua, con la capilla de la Catedral y muchos clérigos; acabaron a las cinco”. Robles, *Diario*, tomo II: 91.

[←423]

Véase nota 1 de este trabajo.

[←424]

Ramírez de Vargas, *Sagrado padron*, fol. 4v-5v.

[←425]

Ovidio, *Fastos*, ed. y trad. de José Quiñones Melgoza (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986), 86-87 (VI, 771-790).

[←426]

Ramírez de Vargas, *Sagrado padron*, fols. 18v-19.

Durante la segunda mitad del siglo xvii el interés por estos campos de conocimiento puede rastrearse, por ejemplo, en las obras de Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, también en otras figuras no tan célebres como el matemático Diego Rodríguez o el arquitecto Melchor Pérez de Soto. Sólo como referencia general de un creciente número de estudios sobre el tema pueden citarse: Elías Trabulse, *Los orígenes de la ciencia en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994); *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*, ed. de Alicia Meyer, 2 vols. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000); Américo Larralde Rangel, *El eclipse del Sueño de Sor Juana* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011); Ratto, “Los libros”.

[←428]

Cfr. Krautheimer, *Studies in Early Christian*, 326-327 y Grafton, *Leon Battista Alberti*, 274-275.

[←429]

Ramírez de Vargas, *Sagrado padron*, fol. 5v.

[←430]

Alberti, *De re aedificatoria*, 285-286 (VII, 3).

[←431]

Ramírez de Vargas, *Sagrado padron*, fols. 5v-6.

[←432]

Ramírez de Vargas, *Sagrado padron*, fols. 6-7.

[←433]

Cristina Ratto, “El convento de San Jerónimo de la Ciudad de México. Tipos arquitectónicos y espacios femeninos en los siglos xvii y xviii” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 366-408.

[←434]

El problema fundamental que el templo de monjas tuvo que resolver fue asegurar la reclusión absoluta dentro de un espacio litúrgico que comportó la presencia ineludible de “extraños”. La disposición arquitectónica debió solventar la paradoja impuesta por el imperativo de la clausura, crear un espacio que permitiera la comunicación sin contactos. Ratto, “El convento”.

[←435]

Sobre el concepto de copia y variedad en Alberti, *cfr.* Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450* (Madrid: Visor, 1996), 196-199.

Los sentidos de una obra surgen en las experiencias de los observadores; estas experiencias, cultural y socialmente estructuradas, son materia de análisis para el historiador del arte. Michael Baxandall ha llamado la atención sobre la importancia de los estudios de recepción a partir del concepto de *ojo de la época*. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford: Oxford University Press, 1972).

[←437]

Doutoranda em História da Arte junto ao programa de pós-graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, São Paulo, Brasil). Bolsista FAPESP.

Desde as últimas décadas do século xx, o tema da globalização tem ocupado pesquisadores de diversas áreas. Hans Belting apontou para a falência de teorias “universalizantes” no campo da História da Arte; Claire Farago, para a necessidade de reavaliação de alguns cânones renascentistas, em especial da mútua interação entre culturas visuais distintas; Thomas DaCosta Kaufmann, assinalou como algumas noções espaciais e geográficas afetam os trabalhos de arte, propondo uma “geohistória da arte”; logo, houve uma virada na natureza das publicações e em suas respectivas reflexões.

[←439]

O subtítulo faz referência ao título da obra de Ambroise Paré, intitulada *Des monstres et prodiges* (Paris, 1573).

Cada gravura é cercada por uma moldura decorativa e acompanhada por um verso descritivo de quatro linhas. O texto, geralmente, busca assegurar ao leitor que o traje ali representado é o mesmo daquele usado cotidianamente pelos habitantes de várias localidades, incluindo personagens de diferentes status sociais, gênero, profissões, etc. Todavia não deixa de mencionar as peculiaridades de cada povo ressaltando, por exemplo, a inconstância no traje francês, sobretudo quando comparado ao alemão.

Não temos notícias dos desenhos produzidos por esses exploradores. Jo Anne Olian aponta para outro tipo de fonte utilizada na criação das imagens de Desprez: o gravador Enea Vico. O trabalho deste último serviu como protótipo para vários livros de vestuário posteriores, incluindo este autor francês, como atesta a prancha *La barbare* (A mulher da Berbéria), por exemplo.

[←442]

O facsimile traduzido por Sara Shannon indica uma referência diversa para a gravura do “O monge do mar” e, também, para “O Bispo do mar”, i.e., a obra de Konrad Gesner, *Nomenclatur Aquatiliū Animantium...* (Zurique, 1560)

[←443]

A colaboração já existente entre Breton e Desprez, assim como o estilo das ilustrações e o conteúdo imaginativo das xilogravuras atestam para a participação do nosso autor nessa coleção de figuras satíricas.

[←444]

“Gras et refait n’est seulement un moine/Fort bien nourry, bien couché,
bien vestu:/Mais ainsi aise est le riche chanoine,/Garny d’habits et non pas de
vertu”, em Sara Shannon, ed., *The various styles of clothing. François Deserps. A
facsimile of the 1562 edition* (Minneapolis: University of Minnesota Press,
2001), 76.

[←445]

Transcrição das duas últimas linhas do comentário referente à prancha “O monge” (“Le moyne”).

[←446]

Outros livros de vestuário do período atacavam a ostentação dos trajes, por exemplo, o alemão Hans Weigel.

[←447]

O mesmo não acontece a respeito do ciclope. O seu comentário relativiza a existência de tal criatura.

Desprez inclui duas pranchas sobre os “selvagens” da região da Escócia: “A selvagem da Escócia” (“La sauuage d’escosse”) e “O capitão selvagem” (“Le capitaine sauuage”). Nelas, destaca o uso de peles animais para a proteção das intempéries climáticas e a relação conflituosa entre aqueles habitantes e os ingleses (“[...] Qui font souvent nuysance aux Angloys/Peu de profit leur fait faire maints tours”, em Shannon, *The various styles of clothing*, 71.

[←449]

“Icy voyez un vray homme sauvage,/Son corps velu est en toute saison.”, em Shannon, *The various styles of clothing*, 127.

[←450]

“[...] they habitually live and go about their affairs as naked as they come out of their mother’s womb. And yet, contrary to what some people think, and what others would have one believe, they are by no means covered with hair; in fact, they are not by nature any hairier than we are over here in this country”, em Jean de Léry, *History of a Voyage to the Land of Brazil*, tradução e introdução Janet Whatley (Berkeley: University of California Press, 1990), 57.

[←451]

“But, as I have said above, they are not so in their natural state; that rumor [of the savages covered with hair] has been based on ignorance and too easily accepted”, em Léry, *History of a voyage*, 59.

[←452]

Léry, *History of a Voyage*, 56.

[←453]

“What distinguishes one from the other, what establishes their respective places in the world, is not their inverted or exaggerated physical characteristics, but their costume”, em Michael Gaudio, “The Truth in Clothing: The Costume Studies of John White and Lucas de Heere”, em *European Visions: American Voices*, ed., Sloan K. (2009), 24.

As aquarelas do artista inglês John White caracterizavam o tom da pele e as tatuagens dos nativos *Algonquian*, típicos da América do Norte, no entanto, ao passar para outro meio, seja gravura em cobre ou na madeira, essas características se perderam, conforme verificamos no trabalho de Theodore de Bry, do próprio Jean de Léry, Guillaume Le Bé, Jost Amman e Cesare Vecellio. Somente Pietro Bertelli mantém as pinturas corporais indicadas por White (por exemplo, “Abitante di Virginia”).

O autor francês alerta para o estranhamento causado pelo traje do casal “A mulher de Nictheroy” (“La nictorienné”) e “O homem de Nictheroy” (“Le nictorien”), personagens da região de Nictheroy, nome indígena do atual Rio de Janeiro. No entanto, até mesmo o leitor contemporâneo encontra dificuldades para decifrar os códigos ali presentes. Ao mencionar que eram “habit ancien” estaria criando uma espécie de “história do vestuário brasileiro”? No exemplar masculino, contudo, afirma “et de changer il se garde fort bien”, incluindo-o em um tempo estático, não sendo afetado por mudanças. Além dessa ambiguidade, a própria representação visual é enigmática. As poucas referências bibliográficas sobre a obra de François Desprez não examinam esse conteúdo e nem mesmo traçam outros paralelos.

[←456]

Questão abordada por Liz Horodowich, “Armchair Travelers and the Venetian Discovery of the New World”, *The Sixteenth Century Journal* 36, núm. 4, (Winter, 2005): 1039-1062.

Para Traci Elizabeth Timmons, a obra de Cesare Vecellio também estaria promovendo o famoso “mito de Veneza”, uma vez que este último dependia das aparências externas para demonstrar seus ideais. Os trajes venezianos deveriam transmitir a ideia de riqueza e beleza, mesmo em tempos tumultuosos da *Serenissima*. Além disso, as festividades públicas e os rituais também eram utilizados para propagar esses ideais e, particularmente, o seu passado eterno. Ver Traci Elizabeth Timmons, “Habiti Antichi et Moderni di Tutto il Mondo and the ‘Myth of Venice’”, *Athanas* 15 (1997): 28-33.

[←458]

Nascido em Pieve di Cadore, região norte de Veneza, o artista –primo do célebre Tiziano– obteve reconhecimento não tanto por suas pinturas, mas pela impressão de *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* em 1590.

[←459]

Tornou-se uma edição bilíngue, em italiano e latim, a cargo de Sulstazio Grazilian de Siena e impressa por Giovanni Bernardo Sessa. Além disso, a maioria dos textos introdutórios foram omitidos, seus comentários reduzidos e as gravuras, por outro lado, foram ampliadas de 419 para 507 imagens.

[←460]

Podemos destacar, por exemplo, a afirmação de Bridgeman: “Vecellio’s book is probably the first true history of dress.” Em Jane Bridgeman, “The Origins of Dress History and Cesare Vecellio’s ‘pourtraits of attire’”, *Costume* 44 (2010): 43.

“[...] ma poi che sono uenuti alla diuotion di Spagne hanno preso miglior modo di uiuere, & diuenuti Catholici, lasciati i loro idoli, adorano hora il uero Dio.”, em Cesare Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus Antiquorum, recentiorumque totius Orbis. Per svlstatium Gratilianum Senapolensis Latine declarati* (Venetia: Appresso i Sessa, 1598), 488.

[←462]

Pois ainda que andassem nus, Vecellio representa diversas figuras vestindo peles de animais e ressalta sua admiração pelo padrão têxtil de flores e animais, a pintura corporal e o uso das penas de pássaros e demais aves.

[←463]

Titulo original: *Collectiones peregrinationum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem* (1590-1634).

Theodore de Bry nasceu em Liège em 1528. Após ser vítima das perseguições religiosas promovidas pelos católicos, exilou-se em Estrasburgo, importante centro de impressão e dos ideais protestantes. Outros membros da família –Johan Theodor de Bry e Johan Israel de Bry– deram continuidade ao projeto nas décadas seguintes. Eles não eram humanistas, nem conquistadores. Foram gravadores que se transformaram em editores e conviveram com os artistas da região, entre eles Albrecht Dürer. Maureen Quilligan defende que a coleção impressa pela família De Bry possuía um intuito mais comercial do que propriamente ideológico, vide os ajustes no conteúdo para melhor atender os diferentes leitores.

As narrativas anteriores sobre as descobertas além-mar careciam de imagens e apresentavam a barreira da língua ao circularem entre as nações. A série de De Bry reúne em treze volumes os relatos das primeiras viagens ao leste (América) e ao oeste (Índia), proporcionando ao leitor amplo material iconográfico. Ele imprimirá aos relatos de terceiros (Jacques le Moyne de Morgues, John White, Girolamo Benzoni, Jean de Léry, Hans Staden, André Thevet, Bartolomeu de Las Casas...) noções que estavam enraizadas no imaginário europeu quinhentista, construindo a imagem do indígena americano através da “mediação” entre esses conteúdos —o familiar e o exótico—.

[←466]

Embora Vecellio se preocupe constantemente com a veracidade dos fatos, ele constrói sua narrativa através da impressão de terceiros, assim como François Desprez.

[←467]

Lucien Febvre, *A Europa: génese de uma civilização* (Lisboa: Teorema, 2001).

En la Información de servicios del doctor Antonio de Molina, rector de la Universidad de San Marcos, realizada en Lima entre 1591 y 1592, Almaraz declaró tener cincuenta años. Por otro lado, en la Información de servicios del licenciado Juan Velázquez, llevada en esa misma ciudad en marzo de 1580, declaró tener “cuarenta y tantos”. Luis Antonio Eguiguren, *Diccionario histórico cronológico de la Real y Pontificia Universidad de San Marcos* (Lima: Torres Aguirre, 1940), vol. I: 187-195; vol. III: 454, 491. Pero fray Buenaventura de Salinas y Córdova, al igual que Bernardo Torres, coinciden en señalar que nació en Lima. Buenaventura de Salinas y Cordova, *Memorial de las historias del Nuevo Mundo Pirú* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1957), 76; Bernardo Torres, *Crónica agustina* (Lima: Ignacio Prado Pastor, 1974), vol. III: 965. De igual parecer es el autor anónimo de las “Memorias eclesiásticas de Santa Iglesia Metropolitana de Lima” (Biblioteca Nacional de España, Madrid, Mss. 4395).

[←469]

Torres, *Crónica agustina*, vol. III: 965-966.

[←470]

Antonio de la Calancha, *Corónica moralizada* (Lima: Ignacio Prado Pastor, 1974), vol. V.

[←471]

Juan de Almaraz profesó el 19 de mayo de 1556 y su hermano, Francisco de Monroy, el 12 de mayo de 1558. Archivo del Convento de San Agustín, Lima, libro 1 de toma de hábitos, 1553-1623; y de Profesiones, 1573-1623.

[←472]

Torres, *Crónica agustina*, vol. III: 965-966.

[←473]

Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, 315.

[←474]

José Toribio Medina, *La imprenta en Lima, 1584-1824* (Santiago de Chile: Impreso y grabado en casa del autor, 1904), vol. I: 438.

[←475]

Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, 315.

[←476]

Almaraz mantuvo la cátedra hasta su muerte. El 30 de diciembre de 1592 fue asumida por el agustino Gabriel de Saona (Eguiguren, *Diccionario*, vol. I: 998).

[←477]

Emilio Lisson Chávez, *La Iglesia de España en el Perú* (Sevilla: Editorial Católica, 1943), vol. III: 317-318.

[←478]

Torres, *Crónica agustina*, vol. I: 104.

[←479]

Archivo Histórico Nacional, Madrid, Inquisición, 352, f. 26v.

[←480]

Virgilio Pinto Crespo, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo
xvi* (Madrid: Taurus, 1983), 149.

[←481]

Archivo Histórico Nacional, Madrid, Inquisición, 352, f. 12r.

[←482]

Pinto Crespo, *Inquisición*, 149 ss.

[←483]

Por lo general eran miembros de órdenes religiosas. Las Ordenanzas del inquisidor Fernando de Valdés de 1559 mandaban que fueran teólogos.

[←484]

Paulino Castañeda y Pilar Hernández, *La Inquisición de Lima. Tomo I. 1570-1635* (Madrid: Deimos, 1989), 15 ss.

[←485]

Archivo Histórico Nacional, Madrid, Inquisición, 1232, f. 12r, v.

[←486]

Archivo Histórico Nacional, Madrid, Inquisición, 1034, ff. 354r-355r.

[←487]

Archivo Histórico Nacional, Madrid, Inquisición, 1034, f. 367r, v. Las citas sucesivas de la censura remiten a este documento.

[←488]

En el resumen de esta parte del argumento seguimos a Mario Pozzi. Véase Baldassare Castiglione, *El cortesano* ed. de Mario Pozzi (Madrid: Cátedra, 2011), 41-42; 271-335.

[←489]

Castiglione, *El cortesano*, 42.

[←490]

Archivo Histórico Nacional, Madrid, Inquisición, 1034, f. 367r, v.

[←491]

Peter Burke, *The Fortunes of the Courtier* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1995), 101.

[←492]

Burke, *The Fortunes*, 102.

[←493]

Burke, *The Fortunes*, 102.

[←494]

Enrique Bartra, *III Concilio Provincial. Lima 1582-1583* (Lima: Facultad Pontificia y Civil de Teología de Lima, 1982).

[←495]

Jesús Martínez de Bujanda, *Index de l'Inquisition espagnole, 1551, 1554* (Sherbrooke: Centre d'Études de la Renaissance, 1984); *Index de l'Inquisition espagnole 1583, 1584* (Sherbrooke: Centre d'Études de la Renaissance, 1993).

[←496]

Adam Sutcliffe, *Judaism and Enlightenment* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 40: “In the early eighteenth century, original Hebraist scholarship ceased almost totally, and new publications tended towards increasingly derivative synthesis”.

Michael W. Graves, *Jerom's Hebrew Philology: A Study Based on His Commentary on Jeremiah*, vol. 90 (Leiden: Brill, 2007); Stefan Rebenich, "Jerome: The 'Vir trilinguis' and the 'Hebraica veritas'", *Vigiliae Christianae* 47, núm. 1 (1993): 50-77; Cornelia Linde, *How to Correct the Sacra Scriptura? Textual Criticism of the Bible between the Twelfth and Fifteenth Century* (Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 2012), 49-77.

David B. Ruderman, “Mezcla de identidades: judíos, cristianos y las cambiantes nociones del otro en la Europa de la Era Moderna Temprana”, en *Europa, América y el mundo: tiempos históricos*, ed. de Antonio Feros Carrasco y Roger Chartier (Madrid/Barcelona: Fundación Rafael del Pino/Fundación Carolina/Colegio Libre de Eméritos/Marcial Pons, 2006), 32: “El estudio contemporáneo del Hebraísmo Cristiano aún está en mantillas y el tremendo impacto de los textos judíos clásicos sobre la comunidad cristiana de lectores todavía no se ha comprendido cabalmente”. Sobre las definiciones operativas del fenómeno en su relación con la historia de la erudición, véase Matt Goldish, *Judaism in the Theology of Sir Isaac Newton* (Dordrecht/Boston: Kluwer, 1998); en torno a la cobertura temática del hebraísmo cristiano que desborda los límites estrictos del cultivo del hebreo en medio cristiano, véase Anthony Grafton, “Christian Hebraism and the Rediscovery of Hellenistic Judaism”, en *Jewish Culture in Early Modern Europe. Essays in Honor of David B. Ruderman*, ed. de Richard I. Cohen *et al.* (Pittsburgh/Cincinnati: Hebrew Union College Press/University of Pittsburgh Press, 2014); sobre los antecedentes ibéricos del hebraísmo como forma de exégesis bíblica por medio de la erudición judía, véase Francisco Javier Pueyo Mena y Andrés Enrique-Arias, “Los romanceamientos castellanos de la Biblia Hebrea compuestos en la Edad Media: manuscritos y traducciones”, *Sefarad* 73, núm. 1 (2013): 165-224; para una panorámica resumida de la relación entre biblismo y hebraísmo en la tradición ibérica medieval, véase Fernando Domínguez Reboiras, *Gaspar de Grajal (1530-1575). Frühneuzeitliche Bibelwissenschaft im Streit mit Universität und Inquisition* (Münster: Aschendorff, 1998), luego reimpresso en Fernando Domínguez Reboiras, “Die *philologia sacra* in spanischen Mittelalter”, en *Explicatio mundi. Aspekte theologischer Hermeneutik. Festschrift für William J. Hoyer, Reinhold Mokrosch, Klaus Reinhardt*, ed. de Harald Schwaetzer y Henrieke Stahl-Schwaetzer (Regensburg: S. Roderer, 2000), 35-64.

Ediciones, por ejemplo, como Abraham Ibn Ezra, David Qimhi y Rashi: Salomon Yizhaqi (Yarhi), *Hosee cu[m] Thargum: id est Chaldaica paraphrasi Ionathan, [et] co[m]mentariis R. Selomo Iarhi, R. Abraham Aben Ezra, [et] R. D. Kimhi ... / variis lectionibus ex multorum exemplarium diligenti collatione in margine ascriptis* (París [Lutetiae Parisiorum]: Ex Officina Roberti Stephani, 1556), que, según la documentación de archivo (AGI, 1135, f. 157r, editado por primera vez en 1949: véase Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador* [México: Fondo de Cultura Económica, 2006]), llegó en 1600 a la Nueva España.

[←500]

Elvira Pérez Ferreiro, *Glosas rabínicas y Sagrada Escritura. Tratado de Pedro de Palencia, O.P., sobre la utilidad de las Glosas Rabínicas. Transcripción y estudio* (Salamanca: San Esteban, 2004), 65-86.

[←501]

Moshe Idel, *Cábala hebrea y cábala cristiana*, trad. de Carolina Kohan
(Buenos Aires: Lilmod, 2010).

Sobre la actividad hebraísta, íntimamente ligada con la comisión y recopilación de libros, manuscritos e impresos, véase a título de ejemplo, Emma Abate, “Filologia e qabbalah. La collezione ebraica di Egidio da Viterbo alla Biblioteca Angelica di Roma”, *Archivio Italiano per la Storia della Pietà* 26 (2014): 413-451; igualmente: Fabrizio Lelli, “*Prisca philosophia* and *docta religio*: The Boundaries of Rational Knowledge in Jewish and Christian Humanist Thought”, *The Jewish Quarterly Review* 91, núms. 1/2 (2000): 53-99; David Kaufmann, “Elia Menachem Chalfan on Jews Teaching Hebrew to Non-Jews”, *The Jewish Quarterly Review* 9, núm. 3 (1897): 500-508; Saverio Campanini, “Un intellettuale ebreo del Rinascimento: ‘Ovadyah Sforno a Bologna e i suoi rapporti con i cristiani’”, en *Verso l’epilogo di una convivenza. Gli ebrei a Bologna nel XVI secolo*, ed. de Maria Giuseppina Muzzarelli (Floren- cia: Giuntina, 1996), 99-127 y “*Peculium Abrae*. La grammatica ebraico-latina di Avraham de Balmes”, *Annali di Ca’ Foscari* 36, núm. 3 (1997): 5-49.

Una útil síntesis reciente se encuentra en Giulio Busi y Raphael Ebgi, *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, magia, qabbalah* (Turín: Einaudi, 2014); para perspectivas distintas sobre el impacto del legado del hebraísmo filosófico y cabalístico propugnado por Pico della Mirandola, véanse las contribuciones reunidas en Fabrizio Lelli, ed., *Giovanni Pico e la cabbalà*, vol. 6 (Florenzia: Olschki, 2014), especialmente las de Moshe Idel, Guido Bartolucci, Patrizia Castelli, Saverio Campanini y Crofton Black.

Véase ahora la panorámica ofrecida en los estudios monográficos reunidos en Mauro Perani y Giacomo Corazzol, eds., *Flavio Mitridate mediatore fra culture nel contesto dell'ebraismo siciliano del XV secolo. Atti del convegno internazionale di studi, Caltabellotta, 30 giugno-1 luglio 2008* (Palermo: Officina di Studi Medievali, 2012), y sobre los problemas específicos que surgen de este caso y de estos actores de la *translatio studii* hebraico-latina en Saverio Campanini, “*Pici Mirandulensis bibliotheca cabbalistica latina: sulle traduzioni latine di opere cabbalistiche eseguite de Flavio Mitridate per Pico della Mirandola*”, *Materia giudaica* 7, núm. 1 (2002): 90-96.

Véase Hermann Greive, “Die hebräische Grammatik Johannes Reuchlins *De rudimentis hebraicis*”, *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 90, núm. 3 (1978): 395-409 y recientemente David Price, *Johannes Reuchlin and the Campaign to Destroy Jewish Books* (Nueva York: Oxford University Press, 2010). La obra de Reuchlin tuvo una repercusión importante en la península ibérica del primer Renacimiento (siglo xv y primera mitad del xvi), tanto en su vertiente helenística: Luis Gil Fernández y José López Rueda, “Reuchlinianos y erasmianos en el siglo xvi español”, *Revista de la Universidad de Madrid* 18, núm. 69 (1969): 151-178, como en la del biblismo: Carlos Gilly, “Una obra desconocida de Nebrija contra Erasmo y Reuchlin”, en *Estudios de literatura y pensamiento hispánicos*, ed. de Manuel Revuelta Sañudo y Ciriaco Morón Arroyo (Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1986), 195-218, luego ampliado en Carlos Gilly, “Otra vez Nebrija, Erasmo, Reuchlin y Cisneros”, *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura* 74 (1998): 257-339. Véase igualmente, de un coetáneo de Johannes Reuchlin del que después hablaremos con más detalle, Alfonso de Zamora, *Introductiones artis grammaticae hebraice nunc recenter edite* (Impresse in Academia complutensi [=Alcalá de Henares]: In Edibus Michaelis de Eguia [=Miguel de Eguía], 1526), analizado en Domínguez Reboiras, *Gaspar de Grajal*.

[←506]

Recuérdese que, para la primera mitad del siglo xvi, no había presencia permanente de judíos en toda la península ibérica, las islas británicas, el reino de Francia, el sur de la península itálica (en poder de la Corona de Aragón) y buena parte del Sacro Imperio Romano Germánico.

Véase sobre este punto David B. Ruderman, *Early Modern Jewry: A New Cultural History* (Princeton: Princeton University Press, 2010), 26-29, 59-65; Robert Bonfil, *Les Juifs d'Italie à l'époque de la Renaissance: stratégies de la différence à l'aube de la modernité* (París: L'Harmattan, 1995). En torno a la instauración de las medidas restrictivas, por ejemplo, del confinamiento en guetos, lo que supuso una invención de la política papal moderna sin antecedentes medievales, a partir del pontificado de Paulo IV (1555-1559) y la intención de tales medidas, véanse las posturas contradictorias de Kenneth R. Stow, *Catholic Thought and Papal Jewry Policy, 1555-1593* (Nueva York: Jewish Theological Seminary of America, 1977) y David Berger, "Cum Nimis Absurdum and the Conversion of the Jews", *The Jewish Quarterly Review* 70, núm. 1 (1979): 41-49. En cualquier caso, estos debates son posteriores a los autores europeos que nos interesan en este artículo y no parece que hayan tenido especial repercusión en la configuración del imaginario sobre Italia y los judíos en ese país de los autores posteriores, asentados en la América virreinal, que son también objeto de estudio en el presente trabajo.

[←508]

Nedra Reynolds, “Ethos as Location: New Sites for Understanding Discursive Authority”, *Rhetoric Review* 11, núm. 2 (1993): 325-338.

Como es el caso del flanco biblista del escritor judeófobo por excelencia (y no faltan los ejemplos) del Siglo de Oro español: Natalio Fernández Marcos y Emilia Fernández Tejero, “¿Quevedo, hebraísta? *Lágrimas de Hieremías castellanas*”, *Sefarad* 62, núm. 2 (2002): 309-328; Vincent Parello, “‘Judío, puto y cornudo’: la judeofobia en el *Buscón* de Quevedo”, *Sociocriticism* 26, núms. 1-2 (2011): 245-266. Sobre Quevedo volveré a hablar más adelante.

Que abarca, a título de ejemplos, desde la investigación etimológica de raíz anticuaria: Dominique Reyre, “Cuando Covarrubias arrimaba el hebreo a su castellano...”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (Madrid: Universidad de Alcalá-Servicio de Publicaciones, 1998), 1321-1329, hasta la influencia de la exégesis judía en motivos artísticos ibéricos medievales en ámbito cristiano: Pamela A. Patton, “Cain’s Blade and the Question of Midrashic Influence in Medieval Spanish Art”, en *Church, State, Vellum, and Stone: Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*, ed. de Therese Martin y Julie A. Harris (Leiden: Brill, 2005), 413-441.

Es un tema que aguarda un tratamiento sistemático de la presencia de elementos hebreos, epigráficos o iconográficos, en el arte ibérico medieval y del Renacimiento. Para el contexto europeo, medieval y renacentista, véanse los intentos de síntesis de Gad B. Sarfatti, “Hebrew Script in Western Visual Arts”, *Italia* 13-15 (2001): 451-457 y “Hebrew Script in Western Visual Arts: Addenda”, *Italia* 16 (2004): 135-156, que contabiliza un total de 362 registros, y anteriormente de Ruth Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages* (Berkeley: University of California Press, 1993), tomo 1: 97-108. Agradezco a Jonathan Nelson las referencias que me hizo llegar sobre el asunto y a Clara Bargellini los ejemplos de arte novohispano que me indicó, relacionados con el tema; sobre estos últimos será menester tratar con más detalle en otra oportunidad.

[←512]

José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía* (Buenos Aires: Sudamericana, 1965), vol. 1: 560-567, *s. v.* “espacio” y vol. 2: 95-97, *s. v.* “lugar”.

Para una revisión amplia de los intercambios de todo tipo entre las dos grandes penínsulas mediterráneas en época moderna, véase Angelantonio Spagnoletti, “Italiani in Spagna, spagnoli in Italia: movimenti di popolazione e influenze socio-culturali e politiche”, en *Spagna e Italia in Età moderna: storiografie a confronto*, ed. de Francisco A. Chacón Gómez-Monedero *et al.* (Roma: Viella, 2009), 17-35.

[←514]

Como señalaba (véase nota, pág. 1, *supra*), ya he publicado un primer análisis de esta lista desde el enfoque de la historia del libro hebraísta, tomando como eje las obras gramaticales. Queda para otra ocasión analizar el conjunto de la lista.

[←515]

Me refiero a Fabiano Fioghi, *Dialogo fra il cathecumeno e il padre cathechizante* (In Roma: per gli heredi d'Antonio Blado stampatori Camerali, 1582).

[←516]

Pedro Rueda Ramírez, “El comercio de libros con América en el mundo moderno: reflexión en torno al circuito atlántico”, en *Complejidad y materialidad: reflexiones del Seminario del Libro Antiguo*, ed. de Idalia García Aguilar (México: Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2009), 193-279.

O desde hacía poco, pero atentísimos a las novedades más importantes de la producción erudita europea: un caso clásico de estudio es el de fray Alonso de la Veracruz, respecto de la Biblia Políglota de Amberes; véase la carta del impresor Cristóbal Plantino a su cliente, De la Veracruz, fechada entre el 1º y el 9 de junio de 1572 en Max Rooses, ed., *Correspondance de Christophe Plantin* (Amberes, La Haya: De Nederlandsche Boekhandel, Martinus Nijhoff, 1885-1918), vol. 3: 108-109: “D[ominus] B[enedictus] Arias Montanus cui omnem observantiam debeo ita mihi te tuaque commendavit ut nihil unquam sim praetermissurus quod te velle intellexero. Ducenta proinde Breviaria Bibliorum quinquilinguorum unum exemplar commentariorum in prophetas exemplaria 6 tibi iam curavimus ligari Hispalium ad D[ominum] Alonsum Nuñez de Vadajos per primam classem mittenda”.

[←518]

Nora Jiménez, “‘Príncipe’ indígena y latino. Una compra de libros de Antonio Huitziméngari (1559)”, *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad* 23, núm. 91 (2002): 139.

[←519]

Un método ciertamente tan tedioso como proveedor de notables resultados. Para el campo de la hebraística, véase el modélico trabajo de Anthony Grafton y Joanna Weinberg, *I Have Always Loved the Holy Tongue. Isaac Casaubon, the Jews, and a Forgotten Chapter in Renaissance Scholarship* (Cambridge/Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011).

[←520]

Conservado bajo la signatura topográfica, México, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, RFO 93-48867.

[←521]

Sobre este tipo particular de la escritura hebrea paleográfica, véase Élodie Attia, *Les manuscrits de Raphaël de Prato: une bibliothèque privée juive italienne du XVI^e siècle* (Turín: Nino Aragno, 2012), 116-130.

El ejemplo paradigmático en la literatura en castellano es, por supuesto, *La lozana andaluza*, del que trato a continuación. El fraude al Estado constituye una de las más perdurables contribuciones de la civilización ibérica de la alta Edad Moderna. Teniendo en cuenta la naturaleza homogeneizadora en lo identitario y represiva en lo penal del Estado moderno de la Monarquía católica de los Habsburgo, quizá esta contribución no tenga nada de descabellada.

[←523]

Enrique Soria Mesa, “Góngora judeoconverso. El fin de una vieja polémica”, en *La edad del genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ed. de Begoña Capllonch, *et al.* (Pisa: Edizioni ETS, 2013), 419.

Enrique Soria Mesa, “Los linajudos: honor y conflicto social en la Granada del Siglo de Oro”, en *Violencia y conflicto social en el universo barroco*, ed. de Julián José Lozano Navarro y Juan Luis Castellano (Granada: Comares, 2010), 401-427; Domingo Marcos Giménez Carrillo, “El oficio de linajudo. Extorsión en torno a hábitos de órdenes militares en Sevilla en el siglo xvii”, *Chronica Nova*, núm. 37 (2011): 331-348.

[←525]

Eleazar Gutwirth, “Inquisition, Theology and the Realism of *La Lozana Andaluza*”, en *The Roman Inquisition, the Index and the Jews: Contexts, Sources and Perspectives*, ed. de Stephan Wendehorst (Leiden: Brill, 2004), 71-106.

Soy consciente, siguiendo a Ryan Szpiech, “Introduction”, en *Medieval Exegesis and Religious Difference. Commentary, Conflict, and Community in the Premodern Mediterranean*, ed. de Ryan Szpiech (Nueva York: Fordham University Press, 2015), 8-9, que el uso del término *polémica* es, hasta bien entrada la Edad Moderna, anacrónico, y que lo que hoy etiquetamos dentro de un presunto género “polémico” respondía, en realidad, en la mente de sus protagonistas, a varios géneros eruditos: *disputatio*, *refutatio*, *dialogus* o *tractatus*. Pero a falta de un consenso mayor entre los investigadores a la hora de rechazar este uso anacrónico, hoy generalizado, me sirvo yo también del mismo, no sin dejar aquí esta advertencia metodológica y terminológica.

[←527]

Se pueden encontrar, respectivamente, en Antonio de Guevara, *Obras completas, Epístolas familiares*, ed. de Emilio Blanco (Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2004), vol. III: 675-681, 717-723 y 724-738.

[←528]

Guevara, *Obras*, 681.

[←529]

Zamora, *Introductiones*. He localizado, por el momento, ciento un ejemplares conservados de esta edición.

[←530]

אגרת ששלח המחבר ממלכות ספרד אל היהודים, “אשר במדינת רומה לתפוש אתם במשובתם / Epistola auctoris ad infideles Hebraeos vrbs Romae, qua manifeste redarguit eorum perfidiam”, en *Introductiones artis grammaticae hebraicae nunc recenter editae* (In Academia Co[m]plutensi [Alcalá de Henares]: expensis Egregii viri Michaelis de Eguia Typice Artis solertissimi [Miguel de Eguía], 1526), AA8r-DD8v.

[←531]

Inmaculada Pérez Martín, *Las Bibliotecas [sic] del Doctor Juan de Vergara y de Alonso de Cortona* (Madrid/Málaga: Ediciones Clásicas/Canales 7, 2008), 124.

En al menos dos apuntes en hebreo, inéditos, que se preservan en un manuscrito misceláneo de extraordinaria complejidad, del que queda por publicar un estudio que aúne lo codicológico y lo textual. Fueron en primer lugar dados a conocer en los últimos años por Carlos Alonso Fontela, quien con gran generosidad puso los borradores de su trabajo a disposición del público interesado, en la página web del Departamento de Estudios Hebreos y Arameos de la Universidad Complutense de Madrid. De momento, ese trabajo no se ha publicado formalmente y, entre tanto, la página web del Departamento de Estudios Hebreos se remodeló, perdiéndose la liga de acceso al repositorio en línea de este texto. El manuscrito es el Leiden, Universiteitsbibliotheek, cod. Or. 645, digitalizado a excelente resolución en 2010 por los buenos oficios de la biblioteca y disponible en: http://catalogue.leidenuniv.nl/UBL_V1:special:UBL_LMS002692819.

[←533]

Sobre su actividad en el mundo editorial, véase Anthony Grafton, *The Culture of Correction in Renaissance Europe* (Londres/Chicago: British Library/University of Chicago Press, 2011).

[←534]

Kenneth Austin, *From Judaism to Calvinism. The Life and Writings of Immanuel Tremellius (c.1510-1580)* (Aldershot: Ashgate, 2007).

[←535]

José C. Sola, “El P. Juan Bautista Eliano. Un documento autobiográfico inédito”, *Archivum Historicum Societatis Iesu* año 4 (1935): 291-321.

Gérard Emmanuel Weil, *Élie Lévíta humaniste et massorète (1469-1549)* (Leiden: Brill, 1963); Deena Aranoff, “Elijah Levita: a Jewish Hebraist”, *Jewish History* 23, núm. 1 (2009): 17-40; Christoph Daxelmüller, “Zwischen Kabbala und Martin Luther? Elia Levita Bachur, ein Jude zwischen den Religionen”, en *Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, ed. de Ludger Grenzmann, *et al.* (Berlín: Walter de Gruyter, 2009), 231-250.

[←537]

Giuliano Tamani, “Le traduzioni ebraico-latine di Abraham De Balmes”, en *Biblische und judaistische Studien: Festschrift für Paolo Sacchi*, ed. de Angelo Vivian (Fráncfort del Meno/Berna: Peter Lang, 1990): 613-635; Campanini, “*Peculium Abrae*”.

[←538]

Es ésta una etiqueta historiográfica que sólo ha circulado, por el momento, en reuniones de especialistas, pero sobre la cual estamos aún faltos de publicaciones.

[←539]

Leo Strauss, *La persecución y arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*, trad. de Amelia Aguado (Buenos Aires: Amorrortu, 2009).

A lo que se tuvo acceso del proceso inquisitorial está recogido en Luis González Obregón y Rodolfo Gómez, *Procesos de Luis de Carvajal (El Mozo)* (México: Estados Unidos Mexicanos-Secretaría de Gobernación, 1935), y la perdida autobiografía (la “vida”) de Luis de Carvajal, un documento único de la Modernidad temprana en el mundo ibérico, se transcribió en Alfonso Toro, *La familia Carvajal*, vol. 2, *Estudio histórico sobre los judíos* [sic] y *la Inquisición de la Nueva España en el siglo XVI, basado en documentos originales y en su mayor parte inéditos, que se conservan en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México* (México: Patria, 1944), un libro, por cierto, de sorprendente tono antisemita.

[←541]

Günter Böhm, *Historia de los judíos en Chile*, vol. I, *Período colonial. Judíos y judeoconvertos en Chile colonial durante los siglos XVI y XVII. El bachiller Francisco Maldonado de Silva, 1592-1639* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1984), 95-98.

Attilio Milano, *Storia degli ebrei in Italia* (Turín: Giulio Einaudi, 1963), caps. 5 y 6; Yosef Hayim Yerushalmi, *From Spanish Court to Italian Ghetto. Isaac Cardoso: A Study in Seventeenth-century Marranism and Jewish Apologetics* (Seattle/Londres: University of Washington Press, 1981), traducido al español como Yosef Hayim Yerushalmi, *De la corte española al gueto italiano: marranismo y judaísmo en la España del XVII. El caso Isaac Cardoso*, trad. de Marta Cerezales y Agustín Cerezales (Madrid: Turner, 1989); Bonfil, *Les Juifs d'Italie*.

El juego de pelota conocido como el *gioco de la palla*, es decir, el *jeu de paume* de finales del siglo xv se diseminó de las cortes de la nobleza italiana hacia las cortes de Alemania, Francia, España y a través del imperio Habsburgo en el siglo xvii. Stephan GröBing, “Pallone – ein aristokratisches Ballspiel”, en *Homo Ludens VI, Ball- und Kugelspiele. Internationale Beiträge des Instituts für Spielforschung und Spielpädagogik an der Hochschule “Mozarteum”* (Múnich/Salzburg: Emil Katzschler 1996), 79-105. Andrew Leiba, *Sports and Games of the Renaissance* (Westport/Londres: Greenwood Press, 2004), 1-5, 67-68, 78-81, 157-165; Robert Mechikoff, *A History and Philosophy of Sport and Physical Education. From Ancient Civilizations to the Modern World*. 5ª ed. (Nueva York: McGraw-Hill, 2010), 238-246. Véase, por ejemplo: Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Tímulo imperial*, ed. de Edmundo O’Gorman (México: Porrúa, 1972), apéndice primero, quien al llegar a México mandó imprimir sus cuatro diálogos latinos escritos en 1554, donde se refirió puntualmente a los “juegos españoles del siglo xvi”: el salto, el juego de bola a través de un arco, el juego de bolos o birlos y el juego de pelota a mano.

Algunos fragmentos de este texto son un extracto que retoma aspectos de Emilie Carreón, “Cuando los hombres y los salvajes jugaron a la pelota”, *Anales de antropología*, 49, núm. 1 (2015): 29-72, disponible en: www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/.../pdf. A su vez incorpora algunas propuestas antes vertidas en Jairzinho Panqueba, “Jugadores de pelota maya en tiempos del *Oxlajuj B’akt’ún*”, *Lúdica Pedagógica, Revista de la Facultad de Educación Física*, núm. 17 (2012), disponible en: <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/LP/article/viewFile/1775/1753>.

Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del Mar Océano* (México: Centro de Estudios para la Historia de México, Condumex, 1979), libro 6, cap. 2, folio LIX. La primera parte de su *Historia* se imprimió en 1535, y la impresión de la segunda parte se detiene en 1557. Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), 161-162, 171-173, 219.

[←546]

Jean-Michel Mehl, *Le jeux au royaume de France du XIII^e au début du XVI^e siècle* (Paris: Fayard, 1990), 71-75, 180-181; George Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif. La naissance d'un mythe* (Paris: Seuil, 2002), 38-55.

[←547]

Horst Bredekamp, *Le Football Florentin. Les jeux et le pouvoir a la Renaissance* (Paris: Diderot editeur, Arts et Sciences, 1995), 8-17.

[←548]

Vigarelo, *Du jeu ancien*, 41-42. Cees De Bondt, *Royal Tennis in Renaissance Italy* (Brepolis, 2006), 21, 41, 205. Los juegos de pelota cubiertos aparecen y proliferan en Europa entre 1499 y 1521.

La nobleza gustaba de ver y practicar ambos juegos, antecedentes directos de los actuales tenis y fútbol, y se tienen los tratados redactados para estos juegos en el siglo xvi: el “Trattato del gioco della palla”, publicado en Venecia por Antonio Scanio, dedicado a Alphonso d’Este, duque de Ferrara, y el Tratado de Giovanni de Bardi, “Discorso sopra il givoco del calcio fiorentino”, un texto de 1580 elaborado para Francisco I de Médici, duque de Toscana.

[←550]

Mehl, *Le jeux au royaume*, 202, 259-264; De Bondt, *Royal Tennis*, 21, 41, 205.

[←551]

Bredekamp, *Le football Florentin*, 33-58, 195-197.

[←552]

Pope Julius III's Tennis Court at the Vatican, disponible en: <http://www.real-tennis.nl/?page=Home>, consultado en enero de 2014.

[←553]

Mehl, *Le jeux au royaume*, 35, 48, 181, 195-198, 260.

Juan Cruz Labeaga, “El juego de pelota en Sangüesa“, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* año 29, núm. 69 (1997): 37-66, 41; Ricardo Ollanquindia Aguirre, “El juego de la pelota en Navarra (Estudio histórico-literario)”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* año 14, núm. 39 (1982): 67-230, 78-81 y 89.

[←555]

Mechikoff, *A History and Philosophy*; Jay Coakley, *Sports in Society. Issues and Controversies* (Nueva York: McGraw-Hill Education, 2009), 56-89.

Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria quanto a las qualidades, disposición, descripción, cielo y suelo destas tierras, y condiciones naturales, policía, repúblicas, manera de vivir e costumbres de las gentes destas Indias Occidentales y Meridionales cuyo imperio soberano pertenece a los Reyes de Castilla* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1967), vol. 1: 322.

[←557]

Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme* (México: Porrúa, 1984), vol. II: 257-258.

Motolinía [Toribio de Benavente], *El libro perdido, ensayo de reconstrucción de la obra histórica extraviada de fray Toribio* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989); *Historia de los indios de la Nueva España. Relación de ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado* (México: Porrúa, 1990); y *Memoriales o Libros de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1971).

[←559]

Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (México: Porrúa, 1985), 459, 472; y *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain* (Santa Fe, Nuevo México: The School of American Research/The University of Utah, 1950-1982), libro VIII: 29-30.

Emilie Carreón, *Jeu de balle et tzompantli. Relation entre deux espaces rituels* (Oxford: Arqueopress, 2013), 98-99. Asimismo cabe recordar la importancia del juego de pelota para los gobernantes mayas, véase: Erik Velásquez García, “El juego de pelota entre los mayas del periodo Clásico (250-900 d.C.). Algunas reflexiones”, en *El juego de pelota mesoamericano. Temas eternos, nuevas aproximaciones*, ed. de Teresa Uriarte (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Dirección de Fomento Editorial, 2015), 251-326.

Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpáin Cuauhtlehuanztin, *Aquí principia, aquí está escrita la llegada, el advenimiento de los ancianos, de los ancianos que se llaman nonohualca, los teutlixca tlacochalca que ahora ya se llaman tlamanalca chalca. Séptima Relación de las Différentes histoires originales*, estudio y edición de Josefina García Quintana (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2003), 90- 91.

Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1975), vol. II: 181-182; Juan de Torquemada, *De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1975), vol. I: 291-292.

[←563]

Alva Ixtlilxóchitl, *Obras*, vol. I: 412; Torquemada, *De los veinte y un*, vol. I: 249-250.

[←564]

Fernando Alvarado Tezozomoc, *Crónica mexicana. Escrita hacia el año de 1598* (México: Leyenda, 1980), 388; Durán, *Historia de las Indias*, vol. II: 257-258.

[←565]

Alva Ixtlilxóchitl, *Obras*, vol. I: 361-362; Torquemada, *De los veinte y un*, vol. I: 182-183.

[←566]

Motolinía, *Memoriales*, 380-381.

[←567]

Matilde Espinosa Sánchez, “Análisis tridimensional del Ulama de cadera, el juego de pelota de origen prehispánico”, *Antropo*, núm. 21 (2010): 49-59.

[←568]

También véase folio 2 del *Códice Colombino-Becker*. Bodley 2858, 10 II.

[←569]

Sahagún, *Historia general*, 459, 472; Durán, *Historia de las Indias*, vol. II: 257-258.

[←570]

Pedro Mártir de Anglería, *Décadas del Nuevo Mundo* (México: Porrúa, 1964), vol. 2: 537-549.

[←571]

Para ejemplos consúltese: *Cuerpo y belleza en la Grecia Antigua* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Trustees of the British Museum, 2011), 80, 96, 141, 158; Roger Caillois, *Jeux et sports* (París: Gallimard, 1967). *Entrenador contemplando a luchadores*. Philadelphia MS2444 The University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Disponible en: <http://www.penn.museum/collections/object/77015>.

Andrés Navagero, *Viaje a España del magnifico Andrés Navagero (1524-1526), Embajador de la República de Venezia ante el Emperador Carlos V* (Valencia: Castalia, 1951), 57; Eric Taladoire, *D'Amérique en Europe - Quand les Indiens découvraient l'Ancien Monde (1493-1892)* (Paris: CNRS editions, 2014), 33. Esteban Mira Caballos, "Indios americanos en el Reino de Castilla. 1492-1550", *Temas Americanistas*, núm. 14 (1998): 1-24, disponible en: <http://institucional.us.es/tamericanistas/uploads/revista/14/MIRA-CABA-LLOS.pdf>.

Francisco López de Gómara, *Historia general de las Indias. Hispánica Victrix, cuya segunda parte corresponde a la Conquista de Méjico* (Barcelona: Orbis, 1985), vol. II: 275-276; Bernal Díaz del Castillo, *Historia de la conquista de la Nueva España* (México: Porrúa, 1974), 522-528; Francisco Hernández, “Historia natural...”, en *Obras completas de Francisco Hernández*, ed. de la Comisión Editora de las Obras de Francisco Hernández (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959-1984), vol. II: 387.

Walter Krickeberg, “El juego de pelota mesoamericano y su simbolismo religioso”, en *Traducciones mesoamericanistas* (México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1966), vol. 1: 193; Henry Wagner, “Aztecs in Spain in 1522-1523”, *The Masterkey* 16, núm. 4 (1942): 120; José Luis Martínez, *Hernán Cortés* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), 492, 494-496.

Christoph Weiditz, *Das Tratebuch de Christoph Weiditz von seinem reisen nach Spanien (1529) und den Nederland (1531)* (Berlín/Liepzig, 1927), 24, láms. 13 y 14; Andrea McKenzie Satterfield “The Assimilation of the Marvelous Other: Reading Christoph Weiditz’s Trachtenbuch (1529) as an Ethnographic Document” (Florida: Degree of Master of Arts, Department of Art and Art History College of Visual and Performing Arts, University of South Florida, 2007), disponible en: <http://scholarcommons.usf.edu/etd/2353>, consultado en enero de 2014.

[←576]

Traducción tomada de Krickeberg, “El juego de pelota mesoamericano religioso”, 193.

[←577]

Entre la serie de imágenes concebidas por Weiditz también se incluye el dibujo de los “volteadores del palo”, práctica que posiblemente presencié en esa misma ocasión.

[←578]

Theodor Hampe, “The Artist and the Work”, en *Authentic Everyday Dress of the Renaissance. All 154 Plates from the “Trachtenbuch”* (Nueva York: Dover Publications, 1994), 21-22 y 372-373.

[←579]

Theodore de Bry, *América de De Bry, 1590-1634*, ed. de John H. Elliot (Madrid: Siruela, 1997), libro VI: 216, 230-231, 449.

[←580]

De Bry, *América*, libro V: 189, 212, 449.

[←581]

Motolinía, *Memoriales*, 380-381, escribe: “jugaban [...] los señores y los principales y grandes jugadores”, algunos como pasatiempo; a la vez que Sahagún, *Historia general*, 459 y 472, indica que, antes de la llegada de los españoles el juego de pelota era un pasatiempo y un ejercicio para los principales y el gobernante.

[←582]

Hernández, “Historia natural...”, vol. II: 387.

[←583]

Diego Muñoz Camargo, *Relaciones geográficas del siglo XVI, Tlaxcala*, ed. de René Acuña (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1982-1986), vol. 4: 192, 269-270.

Theodore Stern, *The Rubber-ball Games of the Americas* (Seattle/Londres: University of Washington Press, 1966), 50-51 y 61-62; Baldassare Castiglione, en *Il Libro del Cortegiano*, incluye jugar a la pelota, al *gioco di palla* entre los ejercicios para la educación física del cortesano ideal; es fundamental en su formación. De Bondt, *Royal Tennis*, 40.

[←585]

Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española. Primer diccionario de la lengua 1611* (Madrid/México: Turner, 1984), versión digital 54v.

[←586]

López de Gómara, *Historia general de las Indias*, vol. 1: 109-110.

[←587]

Torquemada, *De los veinte y un*, vol. III: 343; Agustín de Vetancourt, *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos exemplares de la Nueva España en el Nuevo Mundo occidental de las Indias* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1960), vol. I: 144.

La obra conocida como *Décadas* fue publicada entre 1601 y 1615. Véase mayor información en Antonio de Herrera y Tordesillas, *Décadas, Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano que llaman Indias Occidentales* (Asunción/Buenos Aires, 1944-1946), Década II, libro VII, cap. 8, en vol. II, p. 80, quien a su vez lo tomó de Cervantes de Salazar (1561). Mariano Cuesta Domingo, “Fuentes manejadas por Herrera para sus *Décadas*”, en Herrera y Tordesillas, 1991, vol. I: 64, 52-80.

Pieter van der Aa (1659-1733) publicó la *Colección de los viajes más memorables en las Indias Orientales y Occidentales*, 28 volúmenes y atlas con 200 mapas. Drie versheyde togten ter zee en te land in de west-indien gedaan in t 'jaar 1523 en vervolgens [...] Heldhaftige reys-togten, te land door Ferdinand Cortes, in Nieuw-Spanje [...], Leiden, 1707. Naaukeurige versameling der gedenk-waardigste zee en land-reysen na Oost en West-Indiën [...] zedert het jaar 1519 tot 1521 en Pieter van der Aa, Naaukeurige versameling, 10 deel, no.2. Leyden, 1707. Manuel Ballesteros Gaibrois, "Antonio de Herrera, 1549-1625", *Handbook of Middle American Indians* 13 (1973): 240-255, disponible en: <http://www.archive.org/details/naaukeurigevers11aagoog>.

<http://auction.catawiki.com/kavels/149415-naukeurige-versameling-der-gedenk-waardigste-reijsen-na-oost-en-west-indi-n-1707>.

[←590]

El juego en que un jugador se agacha y otro salta sobre él.

[←591]

Esta imagen se encuentra en Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México* (México: Salvat, 1983), vol. 1: 76, así como en *El juego de pelota. Una tradición prehispánica viva* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Museo Nacional de Antropología/Secretaría de Educación Pública/Sociedad de Amigos del Museo, 1986), fig. 9. En ambos casos, por equivocación, el grabado se atribuye a Theodore de Bry.

[←592]

Al revisar documentos que permiten conocer el trazo del *jeu de paume*, las coincidencias en la descripción son evidentes. Véase De Bondt, *Royal Tennis*, 81-99, para conocer las características y estándar del espacio de juego de pelota en el Renacimiento italiano, y GröBin, “Pallone”, 79-105, véase fig. p. 80.

[←593]

Francisco Cervantes de Salazar, *Crónica de la Nueva España*, estudio de Juan Miralles Ostos (México: Porrúa, 1985).

Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia antigua de México* (México: Leyenda, 1944), vol. 1: 298; John Leddy Phelan, “Neo Aztecism in Eighteenth Century and the Genesis of Mexican Nationalism”, en *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*, comp. de Stanley Diamond (Nueva York: Columbia University Press, 1960), 760-770.

Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México* (México: Porrúa, 1964), vol. 29: 247; *Los grabados de la Historia antigua de México* (México: Celanese Mexicana San Ángel ediciones, 1980). El desconocimiento de la región septentrional y sus pobladores es evidente; resulta necesario anotar que entre los pueblos del norte se practican varios tipos de juego de pelota, y que los ópatas y los tarahumaras no juegan *ulamaliztli*. Véase Stern, *The Rubberball*, 78, n. 128.

[←596]

Rafael Landívar, *Rusticatio Mexicana. Por los campos de México*, estudio de Octaviano Valdés (México: Jus, 1965), 368-369.

Carlos María Bustamante (1829), Fernando Ramírez (1867) y Joaquín García Icazbalceta no describen el juego de pelota o meramente lo mencionan de paso al llevar a cabo sus anotaciones a fuentes primarias, en tanto que Manuel Orozco y Berra, *Historia antigua y de la conquista de México*, ed. de Ángel María Garibay (México: Porrúa, 1970), vol. I: 280-284. Para mayor información véase Emilie Carreón, *El olli en la plástica mexicana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 94-98.

[←598]

Alfredo Chavero, “Historia antigua”, en *México a través de los siglos* (México: Cumbre, 1953), tomo II: 47. La segunda mitad del siglo XIX fue un periodo en el cual el juego de pelota se representó en la pintura académica y en el que, coincidentemente, se registró la supervivencia del juego.

[←599]

José Ortiz Monasterio, *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia* (México: Fondo de Cultura Económica/Instituto Mora, 2004), 238. Chavero pone numerosas obras en su texto.

[←600]

John Lloyd Stephens, *Incidents of Travel in Yucatan* (Nueva York: Dover Publications, 1963), vol. II: 203-209.

[←601]

Desiré Charnay, *Ciudades y ruinas americanas* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 170.

[←602]

Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, publicada y anotada por Alfredo Chavero en 1892 (Guadalajara, Jalisco, 1972), 136, n. 2.

José María Ibarrarán 1854-1910. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993), 139; Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993), 63-105, véase p. 80.

[←604]

“El Eco Universal. Diario de la Tarde”, México, el 1^o julio 1888, tomo 1, núm. 1, en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), vol. III: 230-231.

[←605]

Fausto Ramírez, “El proyecto artístico en la restauración de la República”, en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado 1864-1910* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003), 54-89. Véanse pp. 60-61 y 86, n. 18.

[←606]

Fausto Ramírez, “México a través de los siglos (1881-1910): La pintura de la historia durante el Porfiriato”, en *Los pinceles de la historia*, 110-149, véanse pp. 111, 112 y 114; Báez Macías, *Guía del Archivo*, 82-83.

Juan Ortega ingresa en 1873. Báez Macías, *Guía del Archivo*, 90; *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España Tomo II* (México: Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004), 119. María José Esparza Liberal, “La retórica del pasado en la producción gráfica de los profesores académicos con motivo del centenario”, en *El arte en tiempos de cambio 1810/ 1910/ 2010* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 199-231, véase p. 220, n. 35.

[←608]

Felipe Ocadiz/Ocariz pinta entre 1879-1881. Báez Macías, *Guía del Archivo*, 89. *Catálogo*, tomo II: 87.

[←609]

Ramírez, “México a través de los siglos (1881-1910)”, 110-149, véanse pp. 111-130.

[←610]

Antonio Peñafiel, *Indumentaria antigua. Vestidos guerreros y civiles de los mexicanos* (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1903), cap. XIII, pp. 57-60. Agradecemos a María José Esparza Liberal por habernos dirigido a esta imagen.

[←611]

Genaro García, *Documentos históricos mexicanos* (México: Museo Nacional, 1910), tomo V, Leona Vicario y a otras insurgentes mexicanas, “Apéndice general”, en Esparza Liberal, “La retórica del pasado”, 198.

[←612]

Esparza Liberal, “La retórica del pasado”, 221.

[←613]

Carreón, “Cuando los gentil hombres”. Véase inciso: “Evocaciones ajustadas”, 62.

Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance* (Los Ángeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999), disponible en: www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/.../pdf.

[←615]

En la obra pictórica del muralista Diego Rivera en el Palacio Nacional se encuentra una representación del juego de pelota en El Tajín, Veracruz, en uno de los murales del corredor norte, que narran la historia antigua de México, y donde los jugadores en la cancha son minúsculas figuras.

Andrés Pérez de Ribas, *History of the Triumphs of our Holy Faith amongst the most Barbarous and Fierce Peoples of the New World*, ed. de Daniel Reff, Maureen Ahem y Richard Danford (Tucson: University of Arizona Press, 1999). Ralph Beals, *The Comparative Ethnology of Northern México before 1750* (Berkeley: University of California Press, 1932).

[←617]

Stern, *The Rubber-ball*, 73, n. 127.

[←618]

Stern, *The Rubber-ball*, 79, n. 130; Ted Leyenaar, *Ulama, perpetuación en México del juego de pelota prehispánico: Ullamalitzli* (México: Gobierno del Estado de Sinaloa-Difocur, Serie Rescate y Divulgación, 1978), 30.

[←619]

Leyenaar, *Ulama*, 30, n. 62.

Isabel Kelly, “Notes on a West Coast survival of the Ancient Mexican Ball Game”, en *Notes on Middle American Archaeology* (Washington: Carnegie Institution of Washington, 1942), 163-175, véase p. 172. También véase Stern, *The Rubber-ball*, 75-76, quien indica: “There is little doubt that the game with some sort of court had long been introduced from the south [...] the diffusion of the ballgame throughout Middle America must have been largely achieved by the end of the formative period [...] its dissemination to Northern Mexico and Southwestern United States appears to be later”.

[←621]

Manuel Aguilar Moreno, “Ulama: pasado, presente y futuro del juego de pelota mesoamericano”, *Anales de Antropología* 49, núm. 1 (2015): 73-112, véase p. 83.

[←622]

Durán, *Historia de las Indias*, vol. 1: 205-210.

[←623]

Motolinía, *Memoriales*, 337.

[←624]

Juan Bautista Pomar, “Relación de Tezcoco”, en *Relaciones geográficas del siglo XVI*, ed. de René Acuña (México, Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1981-1988), vol. VIII, 8: 74.

[←625]

Cervantes de Salazar, *Crónica*, 39, 291-292.

[←626]

Durán, *Historia de las Indias*, vol. 1: 205-210.

[←627]

Solange Alberro, *Les Espagnols dans le Mexique colonial. Histoire d'une acculturation* (Paris: Armand Colin, EHESS, Cahiers des Annales, 1992), 108; Bernard Grunberg, *L'Inquisition Apostolique au Mexique. Histoire d'une institution et de son impact dans une société coloniale (1521-1571)* (Paris: L'Harmattan, 1998), 172.

[←628]

Lucas Alamán, *Disertaciones sobre la historia de la República mexicana* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991), 290. Para mayor información referente a la prohibición de los juegos de pelota y los de azar en Europa, singularmente en Francia, véase Mehl, *Le jeux au royaume*, 339-374.

[←629]

Guía de Actas de Cabildo de México, siglo XVI, ed. de Edmundo O’Gorman
(México, Fondo de Cultura Económica, 1970), 811, n. 55891.

Fernando Berrojalbiz, “De la pelota vasca al rebote mexicano: una historia olvidada”, en *Aportaciones e integración de los vascos a la sociedad mexicana en los siglos XIX-XXI* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2008); Álvaro Vázquez Mantecón, “La República Ludens”, en *La rueda del azar. Juegos y jugadores en la historia de México* (México: Pronósticos para la Asistencia Pública, 2000), 93-126; Christopher Domínguez, “El panóptico del azar”, en *La rueda del azar*, 127-138; Perla Chinchilla Pawling, “Lo lúdico y lo profano”, en *La rueda del azar*, 55-91; Juan Pedro Viqueira, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el siglo de Luces* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 242-266.

Francisco Cervantes de Salazar, Apéndice primero. Juegos Españoles del siglo xvi. Cuatro diálogos latinos que Cervantes de Salazar escribió en España e imprimió en México en 1554. Se publican por primera vez en castellano, versión de Vicente Gaos. *México en 1554 y Tímulo imperial*, 130-161. Olatz González Abrisketa, “Fundación cultural en el deporte: El caso de la pelota vasca”, *Revista Pueblos y Fronteras Digital*, núm. 2, 2006.

[←632]

Leyenaar, *Ulama*, 30-38. También véase Ted Leyenaar, “Los tres ulamas del siglo xx. Sobrevivencias del Ullamaliztli, el juego de pelota prehispánico mesoamericano”, en *El juego de pelota en Mesoamérica*, coord. de María Teresa Uriarte (México: Siglo xxi Editores/Difocur Sinaloa, 1992), 369-389.

[←633]

Véanse imágenes en Kelly, “Notes on a West Coast survival”, 172, fig. 1, y en Leyenaar, *Ulama*, 63, fig. 75.

[←634]

Alberto Carmona, *Juego maya*, 1946, óleo sobre tela, colección Museo Soumaya, Fundación Carlos Slim, en Enrique Varela, “Usos y abusos de la Arqueología”, *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 46 (octubre 2012): 61.

Jorge Alberto Manrique, “Presagio de Moctezuma: el mundo indígena visto al fin de la colonia. Monumento en San Hipólito”, en *Arte, historia e identidad en América. Visiones compartidas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), tomo I: 173-180, véase p. 178, más aún debido a la correspondencia entre el uso de plumas y penachos por los mayas y otros pueblos americanos y los elaborados cascos y cofias con plumas que llevaban los griegos, romanos y caballeros medievales.

[←636]

Vasija maya con escena de juego de pelota, [MayaVase Hi-Resolution for Vase K1209](http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=K1209), disponible en: research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=1209.

[←637]

Escultura de jugador de *ulama*, El Quelite, Sinaloa, disponible en:
<http://codesin.mx/wp-content/uploads/2014/09/Mazatlan-EL-QUELITE-MONUMENTO-AL-ULAMA-1280x853.jpg>.

[←638]

Roberto Rochin, *Ulama: el juego de la vida y la muerte* (México: Mexika Productions, 1987). *Ulama, El Juego de la Vida y la Muerte*, Roberto Rochin, Felipe Solís y Roberto Velasco, Sinaloa, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2010.

El juego de pelota ha sido utilizado como un valor cultural que explotar y exportar. Leyenaar cuenta que, en Sinaloa, en el transcurso de los años setenta ya se intentaba fomentar su exposición, y previamente, en las Olimpíadas de México 68, el juego de pelota mesoamericano se presentó y promovió como un deporte antiguo. En fechas más recientes se le menciona con mayor frecuencia en este contexto, por lo general asociado con eventos atléticos y justas futbolísticas o mostrado en museos que preservan el pasado prehispánico. Véase, por ejemplo, la moneda conmemorativa de la Olimpiada de 1968. El jugador que porta un pequeño tocado de plumas se traza de manera tridimensional sobre la cancha *ulama*, delineada en plata.

[←640]

Aguilar Moreno, “Ulama”, 73-112, véanse pp. 101-102.

La época precolombina se vuelve análoga a la Antigüedad clásica —griegos y romanos—, y el juego de pelota se funde con la nobleza indígena en la tradición visual europea basada en descripciones escritas y reescritas por europeos, sobre prácticas que pertenecen a una tradición indígena nunca vista, que representa y concibe el juego de pelota a partir de parámetros propios. Los grabados, donde muchos de los elementos se traducen, transforman y figuran, son clara muestra de la conducta en la que funcionan las estrategias visuales e intercambios.

[←642]

Muchas de las propuestas se fincan en el *Popol Vuh*: el mito maya quiché donde dos pares de hermanos juegan a la pelota en contra de los Señores del inframundo. *Popol Vuh, Las antiguas historias del Quiché*, trad. y ed. de Adrián Recinos (México: Fondo de Cultura Económica, 1981).

[←643]

“La ceremonia del Pok Ta Pok se presentará todos los viernes del año en la Plaza Grande”, *Desde el Balcón*, 8 de febrero de 2014, disponible en: <http://www.desdeelbalcon.com/juego-de-pelota-maya-se-apodera-del-corazon-de-merida/#.VYR9BCgXRVE>.

[←644]

Los jugadores mayas forman parte de la Asociación de Juegos Autóctonos y Tradicionales de Yucatán. Presentan el juego de pelota y “ceremonia del *Pok Ta Pok*” todos los viernes del año (2014-2015) en la Plaza Grande de Mérida, auspiciado por programas de Desarrollo Económico y por la alcaldía, con el apoyo de Turismo y la Cámara de Comercio de Mérida.

Jairzinho Panqueba, “Chaaj (Juego de pelota mesoamericano): Un juego ancestral entre emergencias culturales”, en *Ra Ximhai* 8, núm. 3 (mayo-septiembre 2012), disponible en: <http://www.uaaim.edu.mx/webraximhai/Ej-25articulosPDF/Art03.pdf>; y “Espiritualidades mayas en los juegos de pelota de antebrazo y cadera en el siglo xxi. *Pok-Ta-Pok* en México; *Chaaj* y *Chajchaay* en Guatemala”, *El Futuro del Pasado* 6 (2015): 159-173, disponible en: <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2015.006.001.006>.

[←646]

Panqueba, “Jugadores de pelota maya”; y “*Chaaaj* (Juego de pelota mesoamericano)”.

[←647]

Gabriel Weiz. *El juego viviente. Indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico* (México: Siglo XXI Editores, 1993), 10.

[←648]

Bernard Jeu, *Le sport, l'émotion, l'espace* (Paris: Vigot, 1977); Christian Pociello, "Quelques indications sur les déterminants historiques de la naissance des sports en Angleterre (1780-1860)", en *Sports et société, approche socio-culturelle des pratiques* (Paris: Vigot, 1987), 32-56.

[←649]

El *ulamaliztli*, el *ulama*, el *pok ta pok* y el *chajchaay*, es decir, el juego de cadera, modalidad que se correlaciona con aquella en la que la pelota se golpea también con el antebrazo.

[←650]

Pedro Mártir de Anglería destaca también esa característica en *De Orbe Novo* (Buenos Aires: Bajel, 1944), trad. esp., I, 5.

[←651]

Repite una opinión semejante el 25 de diciembre: “en el mundo creo que no hay mejor gente ni mejor tierra”.

[←652]

“Carta a los Reyes”, 7-7-1503.

[←653]

Francisco Javier Hernández, *Colección de Bulas, Breves y otros documentos relativos a la iglesia de América y Filipinas* (Vaduz: 1964), 12, Bula “*Inter Caetera*” de Alejandro VI, 4 de mayo de 1493.

La edición alemana de 1599 de su *The Discovery of the Large, Rich, and Beautiful Empire of Guiana* (1595), los presenta en una ilustración con ecos evidentes de Mandeville. Véase *Brevis & admiranda descriptio regni Guianae, auri abundantissimi, in America, sev Novo Orbe, sub linea Aequinoctilia siti* (Nuremberg: 1599). San Isidoro (*Etimologías*, XI, 3, 17), al igual que Plinio, describe a los blemias como seres monstruosos procedentes de Libia. El 23 de noviembre de 1492, Colón cree haber visto cíclopes: “gigantes, no tienen sino un ojo en la frente, no comen sino carne y pescado sin pan”. El 4 de noviembre de 1492, deduce de una conversación con indios de Bohío (Haití) la existencia de los cinocéfalos de los que habló Ctesias, según recogió Plinio (VII, 2, 15), “hombres con hocicos de perros”. El gobernador Diego Velázquez encargó a Cortés buscar cinocéfalos y panocios en sus viajes. Martín Fernández de Navarrete, *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (Madrid: 1842-95), I, 403.

Americo Vespucci, *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos* (Madrid: 1985), 62. También Colón había sugerido que los belicosos caribes eran “comedores de carne humana”. Medio siglo después, Hans Staden, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales* (Barcelona: Argos Vergara, 1983) (primera ed. Marburgo, 1557), vio a los indios comiendo asado al portugués Jorge Ferreira, cuya carne guardaban en una cesta.

[←656]

Imagen disponible en: <http://goo.gl/68Udfx>.

[←657]

“La gente está desnuda, es bella, de piel oscura, con cuerpos de buena forma, sus cabezas, cuellos, brazos, partes pudendas, pies de hombres y mujeres están cubiertos de plumas. Los hombres también tienen piedras preciosas en sus caras y pechos. Ninguno posee nada, todas las cosas se mantienen en común. Y los hombres tienen como esposas a quienes desean, sean madres, hermanas o amigas, no hacen por eso ninguna distinción. También pelean entre ellos. Y se comen los unos a los otros, y cuelgan la carne humana de los muertos para ahumarla. Llegan a vivir ciento cincuenta años. Y no tienen ningún gobierno”.

Tomemos como ejemplo de las alegorías un grabado hecho por Theodore Galle en 1589 sobre la base de un dibujo de Stradano. América, que aparece como mujer desnuda tumbada en una hamaca, se incorpora ante la llegada de Vespucio, quien lleva en la mano derecha un estandarte con la cruz y en la izquierda un astrolabio. La desnudez, el canibalismo y las bestias extrañas por doquier, símbolo de una naturaleza desbordante, contrastan con la figura de Américo, cargado con las ropas y la tecnología europeas. *Americen Americus retextit; Semel vocauit inde semper excitam* (Américo redescubre América, a partir de entonces ella siempre fue despertada por este nombre). La portada del *Atlas*, de Ortelius, de 1570, es muy semejante. Véase Ma. Sanz Hermida y A. M. Armand, *La alegoría en geografía. Estudio iconológico de los frontispicios de los Atlas holandeses de los siglos XVI y XVII* (Cáceres: 1990).

[←659]

Véase Andrew Laird, “The Teaching of Latin to the Native Nobility in Mexico, the Mid-1500s: Contexts, Methods, and Results”, en *Learning Latin and Greek from Antiquity to the Present*, ed. de Elizabeth Archibald, William Brockliss y Jonathan Gnoza (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

[←660]

Existe una excelente versión digital de la totalidad de la obra, disponible en la World Digital Library: <http://www.wdl.org/en/item/10096/>.

“Estas gentes no tenían letras ni caracteres algunos, ni sabían leer, ni escribir; comunicábanse por imágenes y pinturas, y todas antiguallas suyas y libros que tenían de ellas, estaban pintados con figuras e imágenes, de tal manera que sabían e tenían memoria de todas las cosas que sus antecesores habían hecho y dejado en sus anales, por más de mil años atrás antes que vinieran los españoles a esta tierra”. Libro X, cap. XXVII.

Los especialistas piensan que las obras de Aristóteles (*La Historia de los Animales* y *Las partes de los animales*), Plinio (*Historia Natural*) e Isidoro de Sevilla fueron los antecedentes obvios que Sahagún consideró al comenzar su aventura intelectual. Manuel Barbero Richart, “Códices Etnográficos: El Códice Florentino”, *EHSEA*, núm. 14 (enero-junio 1997): 349-379.

J. Jorge Klor de Alva *et al.*, eds., *The Work of Bernardino de Sahagún: Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico* (Albany: Institute for Mesoamerican Studies, 1988); John Frederick Schwaller, ed., *Sahagún at 500: Essays on the Quincentenary of the Birth of Fr. Bernardino de Sahagún* (Berkeley: Academy of American Franciscan History, 2003).

“Cuán desatinados habían sido en el conocimiento de las criaturas los gentiles, nuestros antecesores, así griegos como latinos, está muy claro por sus mismas escrituras, de las cuales nos consta cuán ridiculas fábulas inventaron del Sol y de la Luna, y de algunas de las estrellas, y del agua, tierra, fuego y aire, y de las criaturas. Y lo que peor es, les atribuyeron divinidad y adoraron, ofrecieron, sacrificaron y acataron como a dioses. Esto provino, en parte, por la ceguera en que caímos por el pecado original, y en parte por la malicia y envejecido odio de nuestro adversario Satanás, que siempre procura de abatirnos a cosas viles, ridiculas y muy culpables. Pues si esto pasó, como sabemos, entre gente de tanta discreción y presunción, no hay por qué nadie se maraville porque se hallen semejantes cosas entre esta gente tan pàrvula y tan fácil para ser engañada. Pues a propósito que sean curados de sus cegueras, así por medio de los predicadores como de los confesores, se ponen en el presente libro algunas fábulas no menos frías que frívolas que sus antepasados los dejaron del Sol y de la Luna y de las estrellas y de los elementos y cosas elementales”.

“Como esto cesó por la venida de los españoles, y porque ellos derrocaron y echaron por tierra todas las costumbres y maneras de regir que tenían estos naturales, y quisieron reducirlos a las maneras de vivir de España, así en las cosas divinas como en las humanas, teniendo entendido que eran idólatras y bárbaros, perdiese todo, el regimiento que tenían. Necesario fue destruir las cosas idolátricas y todos los edificios idolátricos, y aun las costumbres de la república que estaban mezcladas con rito de idolatría y acompañadas con ceremonias idolátricas, lo cual había casi en todas las costumbres que tenía la república con que se regía, y por esta causa fue necesario desbaratarlo todo y ponerlos en otra manera de policía que no tuviese ningún resabio de cosa de idolatría”. Libro X, De los vicios y las virtudes de la gente indiana, cap. XXVII, De todos los miembros exteriores e interiores, así del hombre como de la mujer.

[←666]

Libro X, cap. XXIX, De todas las generaciones que a esta tierra han venido a poblar. Para Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, México, 1576-1595, recién publicada en 1870, “entre estas naciones bárbaras había muchas buenas costumbres buenas y también muchas malas, tiránicas e irracionales”.

[←667]

José Luis Martínez, *El “Códice florentino” y la “Historia general” de Sahagún* (México: Archivo General de la Nación, 1989), 40. Sahagún menciona cuatro “gramáticos” por su habilidad para leer latín, español y nahua: Antonio Valeriano de Azcapotzalco, Alonso Vegerano de Cuauhtitlán, Martín Jacobita de Tlatelolco y Pedro de San Buenaventura de Cuauhtitlán (prólogo del libro II).

[←668]

Diana Magaloni Kerpel, *The Colors of the New World: Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex* (Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program, 2014).

[←669]

Véase Charles Dibble, “Sahagún’s Historia”, en Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*, trad. e intro. a la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Charles E. Dibble y Arthur J.O. Anderson (Salt Lake City: University of Utah Press, 1950-1982), núm. 14, parte I, 15 y ss.

[←670]

Gregorio Weinberg, *Modelos educativos en la historia de América Latina* (Buenos Aires: AZ Editora, 1995), 231. Agradezco la referencia a Matías Maggio Ramírez. Erasmo de Rotterdam, *Los Dícticos de Catón* (Vigo: Servicio de Publicacións de la Universidad de Vigo, 1997).

[←671]

Francisco Saverio Clavigero, *Historia antigua de México* (Londres: R. Ackermann, 1826), 359.

[←672]

Juan Gil Fernández, “Escribir en latín. Ventajas e inconvenientes”, *Res Publica Litterarum. Documentos del grupo de investigación Nomos* (2012): 15. En 1588, el jesuita José de Acosta declaró que “la experiencia ha demostrado por lo general que la naturaleza de los bárbaros es totalmente servil: y si no se les impone miedo o alguna fuerza, como niños, se niegan a obedecer”. *De procuranda Indorum salute* (Salamanca: 1588), I: 7 p. 162.

[←673]

Véase Gil Fernández, “Escribir en latín”, 29.

Para comprender las actitudes griegas y romanas hacia los bárbaros, pueden consultarse François Hartog, *Le miroir d'Hérodote: Essai sur la représentation de l'autre* (París: 1980); Walter Goffart, "Rome, Constantinople, and the Barbarians", *The American Historical Review* 86, núm. 2 (abril 1981): 275-306; Karl Christ, "Römer und Barbaren in der hohen Kaiserzeit", *Saeculum* 10 (1959): 273-280; Lieven van Acker, "Barbarus und seine Ableitungen im Mittellatein", *Archiv für Kulturgeschichte* (1965): 125-140; y H. Diller, "Die Hellenen-Barbaren-Antithese im Zeitalter der Perserkriege", *Fondation Hardt, Entretiens* VIII (1962): 37-68. Véase también Anthony Grafton, Glenn Most y Salvatore Settis, *The Classical Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 2010), "Barbarian", pp. 117-120.

[←675]

Heródoto, *Historias*, IV, 76; Diógenes Laercio, *Vidas*, I, 101-105. Quinto Curcio, *Historiae Alexandri Magni Macedonis*, lib. II, cap. VIII. Debo estas referencias a la generosidad de Juan Gil.

[←676]

Mártir de Anglería, *De Orbe Novo*, II: 3.

Los llamados *Grands Voyages* describen las navegaciones por las “Indias Occidentales”, mientras que los *Petits Voyages* se ocupan de las “Indias Orientales”. Entre 1590 y 1634 aparecieron veinticinco volúmenes *in folio*, primero editados por Theodor, luego por sus hijos, Johan Theodor y Johan Israel, y finalmente por Matthaues Merian, su sucesor. De esos veinticinco volúmenes, trece tratan sobre *America*, nombre con el que también se conoce a esa porción de la colección, y doce sobre *India Orientalis*. La totalidad de la colección fue editada en alemán y latín para maximizar su difusión y garantizar mayores ventas a un público más extenso, pero los primeros dos tomos de *America* aparecieron también en inglés y francés. Las obras incluyen casi seiscientos grabados y son la primera representación iconográfica comprensiva del mundo de ultramar y sus habitantes. Bernadette Bucher, *Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of De Bry's Great Voyages* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 12.

[←678]

Thomas Harriot, *A Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia, Directed to the Investors, Farmers and Wellwishers of the Project of Colonizing and Planting there*, publicado originalmente en Londres en 1588. Se trata de un estudio integral de la región que incluye análisis económicos y estadísticos sobre las potencialidades del lugar y los productos comercializables de la zona, pero también una revisión antropológica de las costumbres de los nativos.

Harriot, *A Briefe and True Report*, 75. La idea predominaría en Virginia por varias décadas. En 1613, William Crashawe podía sostener que los miembros de la Compañía de Virginia iban al Nuevo Mundo a extender el reino de Dios pero, sobre todo, que “la conversión de las almas llegará luego de convertir a los nativos en hombres civilizados”, lo que es posible por cuanto “los ingleses fuimos alguna vez como los indios, nuestros hermanos”. William Crashawe, *A Sermon Preached before Lord LA Warre, Lord Governour and Captain General of Virginea* (1610), s/p, y *Good Newes from Virginia* (1613), dedicatoria a sir Thomas Smith. Lo que singulariza a John White es que trabajó con cierta autonomía y que incluso Harriot habría escrito las didascalías a partir de las imágenes creadas por él y no, como era frecuente, que fuera White quien ilustrara un texto de Harriot. Todo en el marco de un proyecto de historia natural que, como era usual en la tradición humanista, combinaba cartografía, registro de la naturaleza, objetivos políticos y económicos y narrativa histórica de la colonización: incluía entonces especulación anticuaria y etnográfica como complemento de ese proyecto económico colonial. La serie contenía también dos grabados basados en la obra de Jacques Le Moyne de Morgues, artista de una expedición francesa a la Florida en 1562-1565. El resto de las imágenes que Le Moyne produjera de los timucua, junto con un comentario escrito por el propio artista, aparecieron en el segundo volumen de *America* (1591), acompañadas por el mapa de la Florida trazado por Le Moyne y el relato de los avatares de la colonia francesa en ese lugar.

[←680]

Todavía había ecos de esta narrativa en tiempos isabelinos: Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, William Shakespeare, *King Lear*. Véase Publio Virgilio, *Anglica Historia*, 1534; William Camden, *Britannia*, 1586.

[←681]

Samuel Daniel, en su *History of England*, de 1612, comparaba los modos de vida de los antiguos habitantes de Gran Bretaña con lo que sus contemporáneos relataban de los americanos.

[←682]

Michael Gaudio, *Engraving the Savage. The New World and Techniques of Civilization* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2008), 12.

[←683]

“*The true picture*”; “found as he did assured me in an old English chronicle”.

[←684]

Paul Hulton y David Beers Quinn, *The American Drawings of John White 1577-1590. With drawings of European and Oriental Subjects* (Londres/Chapel Hill: The trustees of the British Museum/The University of North Carolina Press, 1964), 9-10.

Gaudio menciona, por ejemplo, a François Desprez, *Recueil de la diversité des habits quis sont de present en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles sauvages*, París, 1564. Michael Gaudio, “The Truth in Clothing: the Costume Studies of John White and Lucas de Heere”, en *European Visions: American Voices*, ed. de Kim Sloan (Londres: British Museum, 2009).

La obra de Lucas de Heere se encuentra digitalizada completa en el sitio de la biblioteca de la Universidad de Gantes: <http://goo.gl/X4lvIv> . La representación de una joven picta grabada por De Bry a partir de la acuarela de White se localiza en: <http://goo.gl/hWsHuw>. La de un hombre picto está disponible en: <http://goo.gl/xoY4qW>.

[←687]

John Bulwer, *Anthropometamorphosis: Man Transformed, or the Artificiall Changling* (1653), 459.

“Painted peoples, set apart from later invaders by their staining and colouring of their whole bodies”. William Camden, *Britannia*, 1610 (1586), 115. Según Herodiano, los pictos “marcan sus cuerpos desnudos con imágenes diversas, que representan varios tipos de criaturas vivas, y por ello es verdad que no se vestían para ocultar las pinturas de sus cuerpos. Ahora son una nación guerrera y muy dispuesta a la masacre, feliz de armarse solamente con un escudo y una lanza, junto con una espada que cuelga al costado de sus cuerpos desnudos” (*Roman History*, III. xiv.7-8, tomado de la *Britannia* de Camden, 1610, p. 30).

[←689]

“And of this use of painting both the Britains had their primitive derivation, and the Picts (a branch of British race) a long time after, for that their accustomed manner, were called Picti by the Romans, that is, the painted people”. John Speed, *The Historie of Great Britaine*, 1627 (1611), 167. Estos grabados de De Bry están disponibles en: <http://cowley.lib.virginia.edu/small/speedlg.jpg>.

[←690]

Juliet Fleming, “The Renaissance Tattoo”, *Res: Anthropology and Aesthetics*
31 (1997): 34-52.

[←691]

Roy Harvey Pearce, *The Savages of America: A Study of the Indian and the Idea of Civilization* (Baltimore: 1965), esp. 4-16.

[←692]

Stephen Greenblatt, *Marvellous Possessions* (Oxford: Oxford University Press, 1991), 140 y ss.

[←693]

Robert Gray, *A Good Speed to Virginia* (1609), 19.

[←694]

Christopher Hill, *Liberty against the Law* (Londres: Penguin, 1996), cap. 12.

[←695]

Alain Schnapp, “Les Antiquités entre la France et l’Allemagne au xviii^e siècle”, *Revue Germanique Internationale* 13 (2001). Philippi Clüveri, *Germaniae Antiquae libri tres* (Leiden: Ludovico Elzevier, 1616). Debo el dato a las reveladoras páginas escritas por José Emilio Burucúa, “La noción de alteridad y el caso de la historia de Ulises en el Renacimiento”, *Eadem utraque Europa* 4-5 (2007): 191-228.

[←696]

Clüveri, *Germaniae Antiquae*, 129.

[←697]

Un buen ejemplo puede encontrarse en: <http://goo.gl/bz50Yx>.

[←698]

Maiken Umbach, "Classicism, Enlightenment and the 'Other': Thoughts on Decoding Eighteenth-century Visual Culture", *Art History* 25, núm. 3 (junio 2002): 319-340.

[←699]

Anthony Pagden, *European Encounters with the New World* (New Haven/Londres: Yale University Press, 1993), 8; Daniela Bleichmar, *Visible Empire. Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment* (Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2012).

[←700]

Adam Ferguson, *An Essay on the History of Civil Society* (Edimburgo: Duncan Forbes, 1966 [1767]), 6.

[←701]

“In the beginning all the World was America”. John Locke, *Two Treatises of Government* (Cambridge: 1960 [1690]), cap. 5, sec. 49, p. 319.

Joseph-Marie Degerando, “Considérations sur les divers méthodes à suivre dans l’observation des peuples sauvages”, en *Aux origines de l’anthropologie française. Les Mémoires de la Société des Observateurs de l’Homme*, ed. de Jean Copans y Jean Jamin (París: 1978 [1800]), 131. El propio Kant pensaba que “una de las formas de extender el alcance de la antropología es viajar, o al menos leer relatos de viaje”. *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, trad. de Mary J. Gregory (La Haya: 1974), 120.

[←703]

Oeuvres Complètes (Paris: Pourrat, 1833-1834), IX, 136-154. Véase también IX, 91.

[←704]

Véase al respecto Michèle Duchet, *Anthropolgie et histoire au ciècle des lumières* (París: Albin Michel, 1995), 260 y ss.

[←705]

John Greville Agard Pocock, *Barbarism and Religion. Vol. II. Narratives of Civil Government, 1737-1764* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), introducción.

[←706]

Véase, por ejemplo, John Millar, “The Origins of the Distinction of Ranks” (1771), en *John Millar of Glasgow 1735-1801: His Life and Thought and His Contributions to Sociological Analysis*, ed. de William C. Lehmann (Cambridge: 1960), 175-180.

[←707]

“Savages, s. m. plur. (Hist. mod.) peuples barbares qui vivent sans loix, sans police, sans religion, & qui n’ont point d’habitation fixe. Ce mot vient de l’Italien salvagio, dérivé de salvaticus, selvaticus & silvaticus, qui signifie la même chose que silvestris, agreste, ou qui concerne les bois & les forêts, parce que les sauvages habitent ordinairement dans les forêts. Une grande partie de l’Amérique est peuplée de sauvages, la plupart encore féroces, & qui se nourrissent de chair humaine”. El énfasis es mío.

Esto sorprende mucho menos en el caso de Montaigne, para quien “esos pueblos [los americanos] son salvajes, tal como nosotros denominamos salvajes a los frutos que la naturaleza produce por sí misma”. No obstante, también considera que “esas naciones me parecen bárbaras en este sentido [...] pues están todavía muy cerca de su naturaleza original”. Asimismo: “Nada hay de bárbaro y salvaje en esta nación”. Michel de Montaigne, *Essais* (París: Éditions Fernand Roches, 1931), libro I, cap. XXXI, 93-94.

Donald R. Kelley, “Tacitus Noster: The Germania in the Renaissance and Reformation”, en *Tacitus and the Tacitean Tradition*, ed. de T. J. Luce y A. J. Woodman (Princeton: 1993), 152-167. Véase también “Vico and the Archeology of Wisdom”, *New Vico Studies* (2001), y “The Rise of Prehistory”, *Journal of World History* 14, núm. 1 (marzo 2003): 17-36. En dos ocasiones en su *Scienza Nuova*, Giambattista Vico comparó la barbarie de los americanos, “que encontraron los españoles”, con la barbarie de los antiguos germanos. Giambattista Vico, *La Scienza Nuova*, ed. de Paolo Rossi (Milán: Rizzoli, 1977), 364 y 568.

[←710]

Por ejemplo, “Il continua de la traiter avec beaucoup de douceur; il eut même pour elle des égards et une sorte de respect, dont on n’aurait pu croire un barbare capable”. Pierre-François-Xavier de Charlevoix, *Histoire du Paraguay* (Paris: Desaint, 1757), I: 46-50.

[←711]

“Miranda fléchit le coeur du barbare et fait révoquer l’arrêt prononcé contre son époux”. G.T.F. Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (Ginebra: 1780), III: 330.

[←712]

De Charlevoix, *Histoire*, I: 79-80; Raynal, *Histoire philosophique*, II: 114. He tomado estas referencias de Anatole Feugère, “Raynal, Diderot et quelques autres historiens des Deux Indes”, *Revue d'Histoire littéraire de la France* año 22, núms. 3/4 (1915): 408-452, una fundamental contribución sobre las fuentes y autores de la *Histoire des deux Indes*, que no se interesa por el análisis de los términos aquí propuestos.

[←713]

David J. Weber, *Bárbaros. Los españoles y sus salvajes en la era de la Ilustración* (Barcelona: Crítica, 2007).

[←714]

Véase, por ejemplo, Tomás López de Vargas Machuca, *Atlas géographique de la Amérique septentrional y meridional dedicado a don Fernando VI* (Madrid: 1758), citado en Weber, *Bárbaros*, cap. 1.

[←715]

Citado en Weber, *Bárbaros*, 266.

Al respecto, véase Pedro Navarro Floria, “Salvajes, bárbaros y civilizados: los indios de la Patagonia y Tierra del Fuego ante la antropología de la Ilustración”, *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, núm. 15 (1994): 113-140. Para Lastarria, los españoles ocupaban, por supuesto, la posición más alta de la escala, la número quince. Miguel Lastarria, “Declaraciones y expresas resoluciones soberanas que sumisamente se desean en beneficio de los indios de las Provincias de la Banda Oriental del Río Paraguay y de las márgenes del Paraná Uruguay”, Madrid, 31 de agosto de 1804, en Miguel Lastarria, *Colonias orientales del Río Paraguay o de la Plata*, ed. de Enrique del Valle Iberlucea (Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1914), 119-125.

[←717]

Véase Juan Pimentel, *La física de la monarquía: ciencia y política en el pensamiento colonial de Malaspina* (Aranjuez: Doce Calles, 1998); y *Malaspina y la Ilustración* (Madrid: Ministerio de Defensa, 1989).

[←718]

Véase Carmen Sotos Serrano, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1982).

[←719]

Bleichmar, *Visible Empire*.

[←720]

Disponible en: <http://goo.gl/w1CHwD>.

[←721]

“Noticia de la costa patagónica y de Tierra del Fuego, así como de sus habitantes”, Ms. 343, Museo Naval, f. 103, citado en Marisa González Montero de Espinosa, *La Ilustración y el hombre americano* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992).

[←722]

Francisco Javier Viana, “Extracto del diario de Viana de Cádiz a Callao”, Ms. 92 bis, Museo Naval, f. 53, citado en González Montero de Espinosa, *La Ilustración*.

[←723]

“Diario de Juan Vernaci de Cádiz a Callao, y desde este puerto a Guayaquil”, Ms. 94, Museo Naval, f. 326, citado en González Montero de Espinosa, *La Ilustración*.

[←724]

Fermín del Pino Díaz y Julio González-Alcalde, “El Quadro del Reyno del Perú (1799): un importante documento madrileño del siglo xvii”, *Anales del Museo de América* XX (2011): 65-87. El *Quadro...* puede verse en <http://goo.gl/jNwVhB>.

Francisco de las Barras De Aragón, “Una historia del Perú contenida en un cuadro al óleo de 1799”, *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural* (mayo 1912): 225-286; Emiliano Aguirre, “Enciclopedia y museo mural del Perú en el siglo xviii”, *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales* 101, núm. 2 (2007): 389-397.

[←726]

Víctor Peralta, “La frontera amazónica en el Perú del siglo XVIII. Una representación desde la Ilustración”, *Brocar*, núm. 30 (2006): 139-158.

[←727]

Daniela Bleichmar, “Peruvian Nature Up Close, Seen from Afar”, en *Res: Anthropology and Aesthetics* 59-60 (primavera-otoño 2011): 60-73.

“Cuanto se ha dicho hasta aquí en orden a la famosa cuestión de los primeros pobladores del nuevo continente [...] estriba en sistemas aéreos, por meras conjeturas. El libro augusto de los Incas, que era compuesto de cordones con nudos a que llamaron quipos, ha dado alguna luz para saber que Manco Capac —el más sagaz y astuto entre los de su nación— fundó la ciudad del Cuzco en el año de 1043 de la era cristiana, eligiéndola para su corte y señalando por insignia de la dignidad soberana la borla roja [...] Redujo sus pueblos a vida sociable, los instruyó en la agricultura y otras artes; hízoles creer que era hijo del Sol, y le edificó a Yupac-Yupanqui un magnífico templo, obligándolos a darle adoración. Estableció por baza fundamental de su imperio el asiduo y constante trabajo de sus vasallos, y que los frutos de sus cosechas se distribuyesen en tres partes: una era para su patrimonio real, otra consagraban al culto de su deidad, y la tercera quedaba al labrador. De modo que, unidas estas y otras sabias leyes al premio del verdadero mérito y recta administración de justicia, eran la felicidad de esta nación”. José Ignacio Lequanda, *Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reino del Perú, año de 1799. Dedicado a la Suprema Secretaría de Real Hacienda de Indias* (Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1799), “Fundación del Imperio de los Incas y su conquista”.

El género era mexicano, pero en 1770 Manuel de Amat y Juniet, virrey del Perú, encargó una serie de tipos peruanos para ser enviada al Gabinete Real de Historia Natural de Madrid. Véase Ilona Katzew, *Casta Painting. Images of Race in Eighteenth Century Mexico* (New Haven: Yale University Press, 2004); Natalia Majluf, ed., *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica del Perú colonial*, Catálogo (Lima: Museo de Arte de Lima, 2000).

[←730]

Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo* (Barcelona: Paidós, 2000).

Véanse al respecto Patrick Boucheron, dir., *Histoire du monde au xve siècle* (París: Fayard, 2009); Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo: Historia de una mundialización* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010); Sanjay Subrahmanyam, *From Tagus to the Ganges: Explorations in Connected History* (Oxford: Oxford University Press, 2012) y *Mughals and Franks: Explorations in Connected History* (Oxford: Oxford University Press, 2012).

[←732]

Véase, por ejemplo, Hans Belting, *Florence & Baghdad. Renaissance Art and Arab Science* (Cambridge: Harvard University Press, 2011).

[←733]

Jorge Velázquez Delgado, “Maquiavelismo en Latinoamérica. El Pathos maquiaveliano de la realidad latinoamericana”, en *Maquiavelo en España y Latinoamérica*, ed. de Moisés González García y Rafael Herrera Guillén (Madrid: Tecnos, 2014), 291.

[←734]

Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras IX. Periodismo y literatura, artículos y ensayos, 1877-1894*, ed. de Ana Elena Díaz Alejo (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 98.

[←735]

William Enfield, *The History of Philosophy, from the Earliest Periods: Drawn up from Brucker's Historia Critica Philosophiae* (Londres: Thomas Tegg, 1939), 604.

[←736]

Matthias Baumgartner y Ricardo Höningwald, *San Agustín, santo Tomás de Aquino, Giordano Bruno* (Madrid: Revista de Occidente, 1925), 89.

[←737]

August Messer, *La filosofía moderna, del Renacimiento a Kant*, trad. de Emilio Rodríguez Sadia (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1939), 10-12.

[←738]

Ángel Vassallo, “Introducción”, en Giordano Bruno, *De la causa principio y uno* (Buenos Aires: Losada, 1941), 7.

[←739]

Vassallo, “Introducción”, 10.

[←740]

Vassallo, “Introducción”, 9.

[←741]

Juan Ignacio Irigaray, “La trinchera del exilio español”, *El mundo*, 21 de octubre de 2013, disponible en: <http://www.elmundo.es/america/2013/09/20/argentina/1379695566.html>, consultado el 9 de junio de 2015.

[←742]

Alfredo Galletti, “Introducción”, en Giordano Bruno, *De lo infinito, universo y mundo* (Santiago de Chile: Ercilla, 1941), 7.

[←743]

Rodolfo Mondolfo, *Tres filósofos del Renacimiento* (Buenos Aires: Losada, 1947), 7.

[←744]

Mondolfo, *Tres filósofos*, 81.

[←745]

Francisco Marín, “José María Bulnes, la invención de lo posible”, *Proceso*, 8 de enero de 2013, disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=329868>, consultado 9 de junio de 2015.

[←746]

Ángel J. Cappelletti, “Prólogo” en Giordano Bruno, *Sobre el infinito universo y los mundos* (Buenos Aires: Aguilar, 1972), 12. Los entrecomillados corresponden a citas de las *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, de Hegel.

[←747]

Ignacio Gómez de Liaño, “Introducción”, en Giordano Bruno, *Mundo, magia y memoria* (Madrid: Taurus, 1973), 20.

[←748]

Pedro R. Santidrián, “Introducción”, en *Humanismo y Renacimiento* (Madrid: Alianza Editorial, 1986), 10.

[←749]

Luis Martínez Gómez, “Introducción”, en Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre* (Madrid: Editora Nacional, 1984), 10.

[←750]

Luis Villoro, *El pensamiento moderno* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 11.

[←751]

Villoro, *El pensamiento moderno*, 45.

[←752]

* El presente trabajo se realizó gracias al apoyo del proyecto PAPIIT IN402913 “El mundo mediterráneo y su proyección atlántica: entre medievo y modernidad (s. xi-xvii)”, financiado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México.

[←753]

“Desiderando io adunque offerirmi alla vostra Magnificenza con qualche testimone della servitù mia verso di quella, non ho trovato in tra la mia suppellettile cosa quale io abbia più cara o tanto essistimi quanto la cognizione delle azioni delli uomini grandi, imparata da me con una lunga esperienza delle cose moderne e una continua lezione delle antiche”. Niccolò Machiavelli, *Il Principe* (Turín: Einaudi, 2013), 4.

[←754]

Véanse al respecto las críticas elaboradas hace unas décadas por dos connotados medievalistas: Jacques Le Goff, *Un long Moyen Âge* (París: Tallandier Éditions, 2004); y Jacques Heers, *Le Moyen Âge, une imposture* (París: Perrin, 2008).

[←755]

Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia* (Madrid: Akal, 2004) [1ª ed. 1860]; John Addington Symonds, *El Renacimiento en Italia*, 2 vols. (México: Fondo de Cultura Económica, 1987) [1ª ed. 1875-1886].

[←756]

Jean Delumeau, *La civilisation de la Renaissance* (Paris: Arthaud, 1993).

[←757]

Peter Burke, *The European Renaissance: Centres and Pheripheries* (Oxford/Malden: Blackwell, 1998).

[←758]

Alain Tallon, *L'Europe de la Renaissance* (Paris: Presses Universitaires de France, 2006).

[←759]

Rafael Argullol, *El Quattrocento. Arte y cultura en el Renacimiento italiano* (Barcelona: Montesinos, 1988).

[←760]

Joseph Pérez, *Humanismo en el Renacimiento español* (Madrid: Gadir, 2013).

[←761]

1380-1500 (Paris: Albin Michel, 2007).

[←762]

Ramón Iglesia, *Cronistas e historiadores de la conquista de México. El ciclo de Hernán Cortés* (México: Secretaría de Educación Pública, 1972).

[←763]

Juan Pérez de Tudela y Bueso, “Estudio preliminar”, en Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, 5 vols. (Madrid: Atlas, 1959).

[←764]

Edmundo O’Gorman, *Cuatro historiadores de Indias, siglo XVI: Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, fray Bartolomé de las Casas, Joseph de Acosta* (México: Secretaría de Educación Pública, 1972).

[←765]

Irving Leonard, *Los libros del conquistador* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

[←766]

Carmelo Sáenz de Santa María, “Introducción crítica”, en Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (Madrid: Alianza Editorial, 1989).

[←767]

Karl Kohut, ed., *Narración y reflexión. Las crónicas de Indias y la teoría historiográfica* (México: El Colegio de México, 2007).

[←768]

Nora Edith Jiménez, *Francisco López de Gómara* (Zamora: El Colegio de Michoacán/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001).

[←769]

Elsa Cecilia Frost, *Este nuevo orbe* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996).

[←770]

Alfonso Mendiola, *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica* (México: 1991).

[←771]

Dominique de Courcelles, *Escribir la historia, escribir historias en el mundo hispánico* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2009).

[←772]

Edmundo O’Gorman, *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir* (México: Fondo de Cultura Económica, 1995) [1ª ed. 1958].

[←773]

Un primer ensayo desde esta visión se debe a Richard Kagan, *Los cronistas y la Corona. La política de la historia en España en las edades Media y Moderna* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica/Marcial Pons, 2010).

Alonso de Cartagena, *Liber genealogiae regum Hispaniae (Anacephaleosis)* (1456) [Mss. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000044776>] o *Árbol de la genealogía de los reyes de España* [Traducción al castellano de Pérez de Guzmán y Juan de Villafuerte (1463) Mss. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000098838&page=1>]

[←775]

Lorenzo Valla, *Historia de Fernando de Aragón* (Madrid: Akal, 2002).

[←776]

Pedro Mártir de Anglería, *Décadas del Nuevo Mundo* (Madrid: Ediciones Polifemo, 1989).

[←777]

Lucio Marineo Sículo, *Obra compuesta por Lucio Marineo Sículo, coronista de Sus Majestades de las cosas memorables de España* (Alcalá de Henares: Casa de Juan Brocar, 1539). [Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000009655&page=1>].

[←778]

Hernando del Pulgar, *Crónica de los señores reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y de Aragón*, escrita por su cronista Hernando del Pulgar cotexada con antiguos manuscritos y aumentada de varias ilustraciones y enmiendas (Valencia: Imprenta de Benito Montfort, 1790).

[←779]

Antonio de Nebrija, *Crónica de los muy altos y esclarecidos reyes Catholicos don Fernando y dila Ysabel de gloriosa memoria; dirigida a la catholica real majestad del Rey Philippe nuestro señor* (La Coruña: Órbigo, 2014).

[←780]

Nicolás Maquiavelo, *Historia de Florencia* (Madrid: Tecnos, 2009).

[←781]

Francesco Guicciardini, *Delle istorie d'Italia Libri xx*, 2 vols. (Florence: Niccolò Conti, 1818) [Versión disponible en: <http://www.cortedeirossi.it/libro/libri/guicciardini.htm>]; e *Historia de Florencia 1378-1509* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990) [1ª ed. en italiano 1859].

Véanse, entre otros, los trabajos de Jaume Aurell, “From Genealogies to Chronicles: the Power of the Form in Medieval catalan Historiography”, *Via-tor*, núm. 36 (2005): 236-264; Baltasar Cuart Moner, “La larga marcha de las historias de España en el siglo xvi”, en *La construcción de las historias de España*, coord. de Ricardo García Cárcel (Madrid: Fundación Carolina/Marcial Pons, 2004), 45-126; Inés Fernández Ordoñez, *Las Estorias de Alfonso el Sabio* (Madrid: Itsmo, 1992); Felix Gilbert, *Machiavelli e Guicciardini. Pensiero politico e storiografia a Firenze nel Cinquecento* (Turín: Einaudi, 2012); Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l’Occident médiévale* (París: Aubier, 2011); Béatrice Leroy, *L’historien et son roi. Essai sur les chroniques castillanes, xiv- xve siècles* (Madrid: Casa de Velázquez, 2013); Emilio Mitre Fernández, “La historiografía sobre la Edad Media”, en *Historia de la historiografía española*, coord. de José Andrés-Gállego (Madrid: Ediciones Encuentro, 1999), 67-115; Emilio Mitre Fernández, *Historiografía y mentalidad histórica en la Europa medieval* (Madrid: Universidad Complutense, 1982); Emilio Mitre Fernández, “¿Un sentimiento de comunidad hispánica? La historiografía peninsular”, en José Ángel García de Cortázar, *La época del gótico en la cultura española (1220-1480)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1994), 409-438; Elisa Ruiz García, “El poder de la escritura y la escritura del poder”, en *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, coord. de José Manuel Nieto Soria (Madrid: Dykinson, 1999), 275-313; Gabrielle Spiegel, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France* (Berkeley: University of California Press, 1995); Gabrielle Spiegel, *The Past as Text. The Theory and Practice of Medieval Historiography* (Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1999); y Robert Tate, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo xv* (Madrid: Gredos, 1970).

[←783]

Pedro López de Ayala, *Crónica de los reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III* (Madrid: Imprenta de Don Antonio de Sancha, 1779-1780).

[←784]

Crhonicon monachi silensis, en Ambrosio Huici Miranda, *Crónicas de la Reconquista*, 2 vols. (Valencia: Establecimiento Tipográfico Hijos de F Vives Mora, 1913), vol. II: 5-169; Rodrigo Jiménez de Rada, *Historia de los hechos de España* (Madrid: Alianza, 1989).

[←785]

Luis Fernández Gallardo, “Idea de historia y proyecto iconográfico en la *Anacephaleosis* de Alonso de Cartagena”, *Anuario de Estudios Medievales* 40, núm. 1 (enero-junio 2010): 317-353.

[←786]

Valla, *Historia*, 76.

[←787]

Cartagena, *Liber genealogiae*, f. 2r.

[←788]

Pulgar, *Crónica de los señores reyes Católicos*, f. 1.

[←789]

Hernán Cortés, *Cartas de relación* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1985), 38, 87.

[←790]

Sigo aquí los planteamientos de Spiegel, *Romancing the Past* y *The Past as Text*, así como de Eric Hobsbawm, “Introducción”, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 2002), 7-21.

[←791]

Ramón Alba, “Introducción. Pedro Mártir de Anglería: su vida y su obra”, en Mártir de Anglería, *Décadas* VII-XLIII; O’Gorman, *Cuatro historiadores de Indias*, 11- ; José Armillas Vicente, “Pedro Mártir de Anglería, contino real y cronista de Castilla. La invención de las nuevas Indias”, *Jerónimo Zurita*, núm. 88 (2013): 211-229.

[←792]

Mártir de Anglería, *Décadas*, 5.

[←793]

Mártir de Anglería, *Décadas*, 6.

[←794]

Francisco López de Gómara, *Hispania Victrix. Primera y segunda parte de la historia general de las Indias con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaescido dende que se ganaron hasta el año de 1551. Con la conquista de México y de la Nueva España* (Medina del Campo: Guillermo Millis, 1553).

Entre los autores que han señalado la estrechísima relación entre López de Gómara y Cortés se encuentran Ramón Iglesia, “Francisco López de Gómara”, en *Cronistas e historiadores de la conquista de México*, 150-328 y Lesley Byrd Simson, “Introduction”, en *Cortés. The life of the Conqueror by his Secretary Francisco López de Gómara* (Los Ángeles: Universidad de California, 1966), XV-XXVII. Por su parte, Juan Miralles, “Estudio preliminar”, en Francisco López de Gómara, *Historia de la conquista de México* (México: Porrúa, 1988), I-LX, puso en duda que López de Gómara fuera secretario y capellán del conquistador, mientras que, en un trabajo publicado hace pocos años, Carmen Martínez Martínez, “Francisco López de Gómara y Hernán Cortés: nuevos testimonios de la relación del cronista con los marqueses del Valle de Oaxaca”, *Anuario de Estudios Americanos* LXVII, núm. I (enero-junio 2010): 267-302, concluye que el cronista tuvo una relación “aparentemente distante” con el capitán extremeño.

A propósito de la importancia de la obra americanista de López de Gómara, además de los estudios señalados en la nota anterior, deben destacarse el artículo de Dann Cazés, “La meta-reflexión histórica en la obra de López de Gómara: la historia como biografía”, en Kohut, *Narración y reflexión*, 133-162 y, por supuesto, el imprescindible trabajo monográfico de Nora Edith Jiménez, *Francisco López de Gómara*, en especial la segunda parte “Elementos para una lectura de las historias de Gómara”, 133-290.

[←797]

López de Gómara, *Hispania Victrix*, f. sin numerar.

[←798]

François Hartog, *Le oeil et l'oreille*, en *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre* (Paris: Gallimard, 2001), 395-459.

[←799]

López de Gómara, *Hispania Victrix*, f. sin numerar.

[←800]

Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (México: Alianza Editorial, 1991).

[←801]

Mendiola, *Bernal Díaz del Castillo*; De Courcelles, *Escribir la historia*.

[←802]

Díaz del Castillo, *Historia verdadera* (1991), 1.

[←803]

Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (México: Pedro Robredo, 1939), 47, disponible en: http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/historia-verdadera-de-la-conquista-de-la-nueva-espana-tomo-i—0/html/481f665e-69c1-4064-9d6a-6333c5711ecc_48.htm.

Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi* (Bologna: Zanichelli, 1926), 64. “Desaparece, portanto, da arte todo ideal de pesquisa da verdade para deixar lugar à emanção de uma transcendência moral; e desaparecem, por consequência, as cognições prospectivas, as proporções compreendidas em sentido naturalístico e, assim, a relação com a experiência física, mas não as proporções em si, os ritmos, as relações numéricas. E desaparecem os conceitos clássicos de perfeição, de progresso e de decadência na história da arte: a presença de Deus permitia a qualquer artista alcançar subitamente, com um impulso místico, a perfeição”.

“Sono passati appena venti anni dalla morte di Giotto, e il Boccaccio ha lucida coscienza che un’era nuova comincia per l’arte nel nome di Giotto. [...] Il Petrarca aveva accennato a una necessità di preparazione dottrinale per intendere l’arte. Mai il Boccaccio procede ben oltre. Sullo spunto di Quintiliano mette in rapporto Giotto con l’intelletto dei savi e la precedente arte medioevale con il diletto degl’ignoranti”. “Passaram apenas vinte anos da morte de Giotto e Boccaccio tem lúcida consciência que uma nova era começa com o nome de Giotto. [...] Petrarca tinha falado da necessidade de preparação doutrinal para entender a arte. Mas Boccaccio vai bem além. Baseando-se em Quintiliano relaciona Giotto com o intelecto dos sábios e a precedente arte medieval com o amorismo dos ignorantes”. Em Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 72. “Già nel brano del Boccaccio su Giotto ai motivi naturalistici si era aggiunto lo spunto della ‘fiorentina gloria’, e cioè il criterio sociale patriottico di apprezzamento dell’arte”. “Já na passagem de Boccaccio sobre Giotto relativa aos motivos naturalísticos, se chegou à base da ‘glória florentina’, ou seja, o critério social patriótico de apreciação da arte”. Em Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 75.

[←806]

“[...] gli accenni più spontanei e più forti di ammirazione per opere d’arte sono diretti ai suoi contemporanei, a Simone Martini soprattutto”. “[...] os alcances mais espontâneos e mais fortes de admiração pela obra de arte são dirigidos aos seus contemporâneos, a Simone Martini, principalmente”. Em Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 73.

[←807]

“Nelle due paginette di Filippo Villani la pittura italiana assunse per la prima volta quella posizione che la critica del rinascimento le conservo: superiore all’arte antica e superiore alla scienza [...]”. “Nas duas páginas de Filippo Villani a pintura italiana atinge pela primeira vez a posição que a crítica do renascimento lhe conservou: superior à arte antiga e superior à ciência [...]”. Em Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 77.

[←808]

“[...] scrisse il suo ‘Libro dell’arte’ ‘a riverenza’ non solo di Dio e di tutti i santi del cielo ma anche di Giotto, di Taddeo e di Agnolo, gl’iddii artistici in terra”. “[..] escreveu o seu ‘Libro dell’arte’ em ‘reverência’ não apenas a Deus e a todos os santos do céu, mas também a Giotto, a Taddeo e a Agnolo, os ídolos artísticos a terra”. Em Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 77-78.

“Nel suo trattato della pittura del 1436 l’Alberti ha piena coscienza del suo valore. [...] Di fronte ai due massimi modelli, di fronte a Plinio e a Vitruvio, l’Alberti rivendica la sua piena originalità”. “No seu tratado da pintura de 1436 Alberti tem plena consciência do seu valor. [...] Perante os dois máximos modelos, perante a Plínio e a Vitruvívio, Alberti reivindica a sua plena originalidade”. Em Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 86.

[←810]

Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 102-103. “Em tudo que ele exerceu como artista quis fixar leis científicas [...] Por esta via se chegava a Galileu, mas se distanciava cada vez mais de Giotto”.

[←811]

Cristóvão Colombo, *Diários da descoberta da América. As quatro viagens e o testamento* (Porto Alegre: L&PM Editores, 1984), 64.

[←812]

Michel de Montaigne, *Dos Canibais*, tradução e apresentação Luiz Antonio Alvez Eva (São Paulo: Alameda, 2009), 62.

[←813]

Oswald de Andrade, “O achado de Vespúcio”, em *Obras completas de Oswald de Andrade. A Utopia Antropofágica* (São Paulo: Globo, 1990), 224.

[←814]

Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, Ano 1, núm. 1 (maio, 1928).

[←815]

Benedito Nunes, “Antropofagia ao alcance de todos”, em *Obras completas de Oswald de Andrade*, 28.

[←816]

Andrade, “Manifesto Antropófago”.

[←817]

Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 113. “E, no entanto, depois de Vasari, os prejuízos da crítica de arte foram dois e não apenas um: o primeiro foi a natureza presa a um modelo, o segundo foi o modo com o qual a natureza foi racionalizada pelos antigos. Naturalismo e classicismo permaneceram desligados e confusos ao mesmo tempo: aspectos diversos de um mesmo erro”.

Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 232-233. “A escola florentina do *trecento* não deu nada que não possa ser comparado à arte de Giotto, o seu fundador. E igual é a posição de Van Eyck perante à escola flamenga do *seicento*, de Giorgione perante à escola veneziana da primeira metade do *cinquecento*, de Caravaggio perante a muitas escolas italianas do *seicento*. [...] Ou seja, para entender o desenvolvimento do gosto, é conveniente antes perceber a inspiração que suscitou um novo mundo de preferências e de tendências [...]. Se, portanto, ao invés do critério de início, apogeu e decadência se utilizasse o da criação inicial e do sucessivo declínio, mais ou menos longo, até a nova súbita afirmação de uma nova personalidade e assim, uma nova criação, a história do gosto seria mais aderente à crítica de cada personalidade artística.

[←819]

Roberto Longhi a Lionello Venturi. s.d mas fevereiro-março, 1915. Archivio Lionello Venturi (Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Sapienza Università di Roma): “Lembra de Guido Gozzano? Eis um ótimo guia espiritual ambiental para esta cidade! Descobriu as ruas onde estão os generais aposentados? Ainda não sentiu a tentação de preferir o Museu Zoológico à Pinacoteca? uma anta ao Ramsés do Museu Egípcio?”.

[←820]

Lionello Venturi, “La posizione dell’Italia nelle arti figurative”, em *Nuova antologia*, fasc. 1036, 16 marzo 1915, 214: “da Ásia ou da Europa ocidental [...] pouco ou superficialmente é conhecido na Itália”. “a cultura artística italiana, mesmo se muito melhor que há cerca vinte anos atrás, há um caráter de provincialismo que sugere admirar passivamente ou desprezar arrogantemente toda a produção estrangeira”.

[←821]

Adolfo a Lionello Venturi, 29 aprile, 1915, Archivio Lionello Venturi (Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Sapienza Università di Roma): “eu também acredito que a animada e povoada Turim possa ser um ambiente preferível à morta Pisa. Você estaria perto de Florença, mas assim estará perto de Paris, uma cidade viva de vida sempre nova e universal”.

[←822]

Haroldo de Campos, “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1980), em *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (São Paulo: Perspectiva, 2006), 234-235.

Giulio Carlo Argan, “Prefazione”, em Venturi, Lionello, *Il gusto dei primitivi*, (Giulio Einaudi Editore, 1972), xxv: “[...] abrir em direção ao Medievo para poder abrir ao extremo oposto, em direção ao moderno. Era necessária uma transformação metodológica, e esta consistia não mais em ajudar a história da arte com a história da crítica relativa, mas em assumir a história da crítica como o justo procedimento metodológico da história da arte que, portanto, não seria nada mais que a história da crítica de arte”.

[←824]

Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 236-237. “Precisa do resultado voltar ao processo, da religiosidade das imagens representadas voltar à religiosidade do artista; e precisa não procurar aquela religiosidade nas relações sociais do artista, mas no íntimo da sua alma, justo no momento no qual ele cria, justo no momento no qual pinta não apenas Cristo, mas também uma simples flor”.

[←825]

Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 226-227. “E assim como “romântico”, também “clássico” deve ser retirado do seu altar retórico, de norma de arte absoluta, para assumir novamente o seu significado histórico e o seu lugar junto aos outros nomes de grandes civilizações artísticas. Um procedimento diverso deve ser feito para um outro nome: ‘impressionismo’”.

[←826]

Carlo Dionisotti, *Ricordo di Arnaldo Momigliano* (Bologna: il Mulino, 1989), 13.

Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 323-324. “E nada melhor que o confronto de uma paisagem de Cézanne com uma paisagem de Giotto possa nos dar a exata impressão da comum tendência em determinar a construção das massas e o seu volume, em procurar o fenômeno sintético sem nenhuma preocupação com a semelhança com a natureza, em obter o efeito tridimensional por pura intuição sem seguir nenhuma regra de perspectiva. E pensar que até hoje uma rocha ou uma árvore de Giotto são considerados imperfeitos! ninguém depois de Giotto alcançou a sua perfeição sintética; e se depois dos erros do barroco, do neoclassicismo, do romantismo, um artista puro, Cézanne, reencontrou a via de Giotto, todos podem deduzir do confronto quanto caminhou Giotto e, por outro lado, quanto foi breve, sobretudo devido à miséria dos tempos, o passo de Cézanne”.

[←828]

Grupo fundado por Edoardo Persico e composto por Gigi Chessa, Carlo Levi, Menzio, Nicola Galante, Paulucci e Jessie Boswell.

Anna, Bovero, (a cura di) *Archivi dei Sei Pittori di Torino* (De Luca Editore in Roma, 1965). “Se é verdade que na vida artística do nosso tempo um dos fenômenos salientes é o surgimento e a multiplicação dos manifestos programáticos, das declarações polêmicas, das formulações teóricas mais ou menos rigorosas, mais ou menos claras; é verdade, do Oitocentos até hoje, sempre mais frequentemente intervêm no campo da crítica os artistas que, para defender ou simplesmente ilustrar a sua obra escolheram as vias mais diversas, do simples discurso familiar em uma carta a um amigo, à coleção de aforismos e ao ensaio longamente elaborado; se tudo isso é muito verdadeiro e óbvio, quem estuda o grupo dos *Sei pittori di Torino* deve constatar que eles representam uma exceção à norma”.

[←830]

Andrade, “Manifesto Antropófago”.

[←831]

Texto redigido em 1939 e citado em Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo* (São Paulo: Edusp, 2003), 150.

[←832]

Paulo Herkenhoff, “As duas e a única Tarsila”, em *Tarsila do Amaral. Peintre brésilienne à Paris 1923-1929* (Paris: Maison de l’Amérique Latine, 2005), 82.

[←833]

Herkenhoff, “As duas e a única Tarsila, 93.

ÍNDICE

El Renacimiento italiano desde América Latina	2
Contenido	4
Introducción	7
I	11
II	14
III	17
IV	20
I	24
El artista indígena y su encuentro con el Renacimiento	24
Un renacimiento selectivo	27
La Misa de San Gregorio	32
Los murales de Tecamachalco	38
Transustanciación	39
Reencuadre	43
Rechazo	48
Conclusión	53
De árboles torcidos y huertos cuatripartitas. El jardín florido en el arte indocristiano del siglo xvi	68
La tradición lingüística del Renacimiento y el conocimiento de las lenguas indígenas mesoamericanas. Siglos xvi al xviii96*	84
Vocabularios, léxicos y diccionarios	85
Artes y gramáticas de las lenguas	89

Paralelos de las lenguas	93
Aspectos sociolingüísticos	95
Consideraciones finales	96
Contactos tangenciales entre la escultura en cartapesta y la de papelón y caña de maíz	99
La revalorización de los estudios de la cartapesta y la imaginería ligera novohispana. Estado de la cuestión	100
Aproximación a ambas técnicas	100
La cartapesta versus la imaginería en caña, con el paso intermedio de lo ibérico	103
Bibliografía	110
Teorias e práticas artísticas: do Maneirismo italiano ao Vice-reinado do Peru	120
Gravuras ou modelos plásticos	123
Matteo Perez de Alecio: um pintor viajante	128
Entre a Itália e Malta	131
Entre gravuras e modelos plásticos	135
No Vice-reinado do Peru	139
II	142
El gran martirio de Japón en la catedral de Cuernavaca: los caminos del arte renacentista jesuítico ²¹⁶	143
Jesuitas como transmisores del Renacimiento italiano en Asia	145
Historiografía del mural El gran martirio de Japón de 1597	149
El mural de la catedral de Cuernavaca y el arte namban	153
Consideraciones finales	159

Documentos inéditos	160
Bibliografía	161
Retóricas de la artificiosa naturaleza. Estéticas del Renacimiento tardío en las imágenes portentosas de la Historica relacion del Reyno de Chile, de Alonso de Ovalle ^{259*}	170
A recepção da tradição emblemática renascentista na América Latina: O caso das Missões Jesuíticas na Amazônia	186
Introdução ²⁹⁴	186
A Amazônia jesuítica e seus emblemas	187
A tradição emblemática da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão e Grão-Pará em João Felipe Bettendorff e em Antônio Vieira (século xvii)	190
Pinturas de emblemas nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará: os tetos das sacristias das Igrejas de Belém e de Vigia	192
Considerações finais	197
“Visio circulariter-visio angulariter”: modelos de visión y reflexión en Nicolás de Cusa y Sor Juana Inés de la Cruz	205
Ludi mathematicarum	205
Opticorum libri sex (1613)	207
Óptica teológica	210
Visio facialis en el reflejo de El divino Narciso	215
El retrato como christiformitas	218
III	227
Arquitectos y poetas en la Ciudad de México. Las pervivencias de Leon Battista Alberti a finales del	228

siglo xvii

Trocas e interseções na iconografia dos indígenas americanos em François Desprez e Cesare Vecellio 260

Os monstros e maravilhas de François Desprez⁴³⁹ 261

O olhar para a alteridade em Cesare Vecellio 266

Desprez e Vecellio: a percepção de um mundo ampliado 270

Referências bibliográficas 272

La Inquisición de Lima y la censura de libros: el caso de El cortesano, de Castiglione 280

Fray Juan de Almaraz 281

Almaraz, censor de la Inquisición 284

La censura 288

Archivos 294

Bibliografía 294

Usos simbólicos del locus italiano en la cultura polémica del hebraísmo cristiano en el mundo ibérico transatlántico 296

Fuentes inéditas (de archivo, manuscritas y libri annotati) 304

Ediciones premodernas 304

Bibliografía 305

IV 314

Del sphaeristerium griego y el harpasto romano al ulamaliztli nahua 315

El calcio y el jeu de paume 316

El batey y ulamaliztli 318

La técnica del juego 319

El ulamaliztli en el trinquete 323

El eco universal del juego prehispánico	327
La perpetuación del juego antiguo: del ulamalitzli al ulama	334
Jugar con sombrero o tocado	336
El ulama en la cancha de los mayas	338
Del ulama al pok ta pok	340
Del ulama al chajchaay de Guatemala	341
Recrear y poner en juego	343
Barbarie europea y americana. Textos e imágenes de un debate transatlántico	357
I	358
II	360
III	365
IV	370
Pico en el trópico. Cómo se estudia la filosofía del Renacimiento en América Latina	380
Antes de 1900	383
La llegada	384
Pico en el trópico	392
Palabras finales	399
Bibliografía	400
Una nueva historia para un nuevo mundo: los modelos historiográficos entre Italia y Nueva España	405
Introducción	405
La historiografía humanista	409
La historiografía de la Conquista	412
La historia del Nuevo Mundo: tres ejemplos	413
Conclusiones	420

Lionello Venturi e Oswald de Andrade: um encontro entre o primitivo e o canibal	423
Referências bibliográficas	438
Notas	442